



南京大學

研究生畢業論文

(申請博士學位)

論文題目 邊塞詩生成研究

作者姓名 陶成濤

學科、專業名稱 中國古代文學

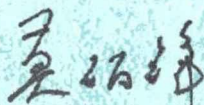
研究方向 唐宋文學

指導教師 莫斫鋒 教授

二〇一四年五月

学 号: **DG1108034**

论文答辩日期: **2014 年 5 月 28 日**

指 导 教 师:  (签字)

南京大学研究生毕业论文中文摘要首页用纸

毕业论文题目：边塞诗生成研究

中国古代文学 专业 2011 级 博士生姓名：陶成涛

指导教师（姓名、职称）：莫砺锋 教授

由于“《诗经》汉学”经学阐释系统的遮蔽，《诗经》对于边塞诗的影响更偏重于思想方面。主要反映了儒家对于战争的态度，包括“反战”、“王道”、“武德”、“服远”等方面。《诗经》战争诗边塞诗的文学影响仅仅局限性地体现在对后世歌颂体战争诗的文本写作范式之上。从总体而言，孕育边塞诗的主体生成环境并非来自《诗经》。

鼓吹乐曲（包括鼓吹曲和横吹曲）从东汉至唐代的官方化和仪式化（仪仗化）使用为其持续的流行和繁荣提供直接动力。鼓吹乐曲的持续流行和繁荣最终形成了以“梁鼓角横吹曲”为代表的宫廷俗乐。并最终对文人拟乐府边塞诗产生重大影响。

鼓吹乐曲本身具有军乐属性，其在出征命誓和还师凯旋两种重大军事仪式场合的礼乐应用，促使了魏晋以命将出征、庆贺胜利等诗篇的生成。更直接催生了唐代“凯乐体”战争诗的生成。“凯乐体”战争诗及边塞诗，应用于出征则极力赞扬战必胜的威仪；应用于凯旋则宣扬军威国威告捷献功。这类作品长期以来被当作歌颂侵略的非正义作品加以批判，是忽视了其“凯乐体”文体特征的内在书写要求。

横吹曲的音乐属性及其音乐旋律对听者的感染和对诗歌想象的影响甚大。本文以《关山月》、《陇头水》、《折杨柳》三首重要的横吹曲为例，探讨这种音乐影响的持久性。并指出南朝音乐中的“边声”对边塞诗音乐想象的重要作用。学界以“赋题法”来说明边塞诗在南朝形成的原因，是没有了解南朝音乐文化对边塞诗思的直接影响。是音乐想象打破了时空和其他阻隔，培养了引发边塞诗情的土壤。“赋题法”只是音乐影响文学的一个并不准确也并不全面的“表征”。从军入北经历、南北文风融合等等都不是边塞诗繁荣的主要原因。

清商乐是中国音乐史上以乐理特征命名的重要乐种。调式高是清商乐最为本质的属性。清商乐原为汉魏之际民间兴起的徒歌，后经西晋荀勖改制，与乐府机构的相和乐曲合并为“三调”。清商乐按照调性的高低分别以“平调”、“清调”、“瑟调”三种类型与西晋乐府相和乐曲相匹配，并有一部分匹配为“楚调”。清商乐曲中“高腔”的音乐特性及其高音旋律和急促节奏对听者的感染和对诗歌想象对边塞诗的生成有一定影响。而在瑟调、楚调中，这种音乐影响持续发展。其结果是导致《燕歌行》、《从军行》、《白马篇》等相和乐曲最终演化为边塞诗。

“古意”是一个具有文学史发展演变意义的概念。“古意”的概念实际上受音乐的影响甚大，主要包括汉魏清商乐（歌辞）古意、魏晋宋相和三调（歌辞）古意、梁鼓角横吹曲（歌辞）古意和吴歌西曲（宫体诗）古意。梁鼓角横吹曲古意具有边塞诗的特征，唐代诗人借助“赋‘古意’法”促进了已消亡的旧题乐府边塞诗持续生成。横吹曲古意和吴歌西曲古意结合的作品具有“闺怨体”边塞诗的特征。而唐代乐府中新生的音乐又使得“闺怨体”边塞诗得到了持续的乐府土壤，使得“闺怨体”边塞诗以声诗的形式继续生成。

唐代的音乐环境，胡琴、琵琶等后入异域乐器与胡笳、胡角、羌笛等先入异域乐器一起继续影响着诗人的艺术想象，加之以琴曲写胡笳之声，又有新生大曲如《伊州》、《凉州》、《陆州》、《石州》、《水调》、《柘枝》等大曲的流行。这个过程中，边塞诗的音乐环境持续不断生成，促进了唐代新题乐府边塞诗的持续繁荣。诗人借助音乐想象，写成边塞诗，而这些边塞诗又大多进入声诗，继续影响诗人和听者，这便是唐代具有循环特点的“边塞诗——音乐”的生成关系。

关键词：边塞诗；鼓吹；横吹；凯乐体；古意；赋古意法；闺怨体；大曲；音乐想象

南京大学研究生毕业论文英文摘要首页用纸

THESIS: Researches on Generation of Frontier poetry

SPECIALIZATION: Chinese ancient literature

POSTGRADUATE: Tao Chengtao

MENTOR: Professor Mo Lifeng

Due to the influence of the Han school of Shijing interpretation, the Shijing predominantly influenced the philosophical aspect of frontier poetry. This poetry mainly reflected the Confucian attitudes of opposing warfare, venerating the way of the true king, revering martial virtue, and subduing distant peoples. The literary influence of the poems on warfare in the *Shijing* is limited to later songs praising battle. Generally speaking, frontier poetry does not derive from the *Book of Odes*.

The direct reason for the persistence of *Guchui* music (including *Guchui* tunes and *Hengchui* tunes) lies in its use in official and ritual contexts from the Eastern Han to the Tang dynasty. The persistent popularity and flourishing of *Guchui* tunes eventually resulted in the formation of the representative court music, the *Liang Gujiao-Hengchui tunes* (梁鼓角横吹曲). And this in the end had a major impact on the way that literati imitated *yuefu* poetry about the frontier.

Since *Guchui* music was used on military occasions, especially when sending out troops or celebrating triumph, this spurred on the development, in the Wei and Jin, of poetry giving orders to generals on campaign, and congratulating them on victories. This also spurred on the creation of Tang dynasty “*Kaiyue-style*” (凯乐体) poems. Such poetry used on the beginning of a campaign would vigorously praise the army and emphasize the surety of its success; used upon a victorious return, it would declare the might of the army and the nation, and praise the meritorious contribution of the troops. These poems have long been criticized for glorifying unjust aggression, but in fact this criticism overlooks the basic character and requirements of “*Kaiyue-style*” poetry.

The musical qualities of *Hengchui* tunes had a significant effect on how listeners understood the poems associated with them. This dissertation takes as examples three important *Hengchui* tunes, *Guanshan yue* (the moon in barrier mountain; 关山月), *Longtou shui* (the stream on the hilltop of Long; 陇头水) and *Zhe Yangliu* (break branch from willow; 折杨柳) in order to explore the long-term influence of this music, and to point out how the music of the borderlands (边声) played an important role in the Southern Dynasties’ imagination of the border. Current scholarly opinion holds that frontier poetry in this time was written according to the method of “depicting the title” (赋题法), but this overlooks the importance of the musical culture of the Southern Dynasties. It was music that bridged the temporal and spatial differences inherent in frontier poetry, and provided the soil in which imagination about the

northwest frontier and the Great Wall could grow. The method of “depicting the title” (赋题法) is neither a complete nor accurate description of the composition of this poetry. None of the current explanations for the popularity of frontier poetry can explain that popularity adequately.

Qingshang music (清商乐) was an important type of music named for certain of its musical qualities, especially its high range. Originally, Qingshang music derived from Han- and Wei-period folk songs; these songs were modified by Xun Xu (荀勖) of the Western Jin to match with *yuefu* structures in Xianghe symphonies (相和乐). This resulted in the development of the “three tunes” (三调): *Ping* (平调), *Qing* (清调) and *Se* (瑟调), as well as a portion in *Chu tone* (楚调). The tones and fast tempos of Qingshang tunes influenced the literary imagination of the frontier and had a definite influence on the composition of frontier poetry. Within the *Se* and *Chu* tones, this musical influence continued to develop, which resulted in the evolution of several Xianghe songs (相和歌), such as the Song of Yan (燕歌行), the Song of Going with the Army (从军行), and the Song of the White Horse (白马篇), into frontier poetry.

The concept of “Ancient Thoughts” (古意) was also influenced tremendously by music. This influence can be divided into four parts: the *Qingshang* “ancient thoughts” in Han-Wei times, the *Xianghe* “ancient thoughts” in Wei-Jin times, the *Gujiao-Hengchui* “ancient thoughts” in Liang-Chen times, and the *Wuge-Xiqu* (吴歌西曲) “ancient thoughts” (*Gongti-shi*; 宫体诗) also in Liang-Chen times. “Ancient thoughts” in the *Gujiao-Hengchui* mode bear the character of the frontier. And the Tang poets made the dying musical frontier poems alive with the method of “depicting the ancient thoughts” (赋古意法). Works produced by the fusion of *Gujiao-Hengchui* “ancient thoughts” and *Wuge-Xiqu* “ancient thoughts” show a special style of “the woman’s sorrow” (闺怨体) combined with frontier poetry. This style would continue in the Tang dynasty with new musical forms.

The music of the Tang was distinguished by the use of the *Huqin* (胡琴) and *Pipa* (lute; 琵琶) which were used in tandem with previously imported instruments like the *Hujia* (胡笳), *Hujiao* (胡角), and *Qiangdi* (羌笛). This musical background influenced poets’ creative imaginations and led, with the use of the *Qin* to play *Hujia* melodies, to the development of the Great Symphonies (*Daqu*; 大曲), such as those of *Yi-zhou* (伊州), *Liang-zhou* (凉州), *Mu-zhou* (睦州), *Shi-zhou* (石州), *Shui-tone* (水调) and *Zhe-zhi* (柘枝). Throughout this process, the musical environment continued to develop, and this kept frontier poetry vital and spurred the development of Tang dynasty *New Yuefu*. Poets borrowed music’s ability to conjure the imagination in order to write frontier poetry, and these frontier poems were very often used in *shengshi* performances, which continued to influence poets and listeners.

Keywords: Frontier poetry; Guchui music; Liang Gujiao-Hengchui tone; the “Kaiyue-style”; the “classic image”; “depicting the ancient thoughts”; “the style of woman’s sorrow”; the Great symphonic music(*Daqu*); musical imaginations.

目录

绪论.....	1
第一章 《诗经》正调.....	37
第一节 “诗经汉学”遮蔽下的文学史接受障碍.....	37
一、《秦风·无衣》不是边塞诗之祖.....	39
二、《邶风·击鼓》是一首刺乱诗.....	40
三、《小雅·采薇》所代表的“慰劳”之义.....	41
第二节 《诗经》正调：儒学思想与文本章法.....	44
一、惠此中国，以绥四方：反战题材边塞诗的思想渊源.....	44
二、中兴与攘夷：战争诗的“王道”理想.....	46
三、武舞《大武》的“武德”精神.....	51
四、郊庙乐章中反映的服荒化远思想.....	53
第二章 乐府母题（上）.....	56
第一节 鼓吹乐曲的仪式化与雅正化.....	56
第二节 鼓吹曲军乐特征的延续与受凯乐仪式影响的凯乐体边塞诗.....	77
第三节 那知横吹笛，江外作边声：鼓吹乐曲的音乐摹写.....	95
一、“关山”与“陇水”.....	97
二、羌笛何须怨“杨柳”：《折杨柳》的渊源流变.....	102
三、“今人谓角鸣为边声”.....	107
第四节 咏北狄之遐征，奏胡马之长思：清商乐曲中的边塞诗流亚.....	113
一、音乐性改变与《燕歌行》的边塞化.....	124
二、《从军行》的音乐与文辞.....	129
三、作为音乐概念的“艳歌”与《白马篇》.....	137
第三章 乐府母题（下）.....	143
第一节 “古意”与边塞诗.....	143
第二节 “闺怨体”边塞诗的生成与发展.....	153
第三节 唐代的音乐环境与乐府边塞诗的继续生成.....	160
一、胡琴琵琶与边塞诗.....	161
二、大曲与边塞诗.....	164
第四节 音乐感染与音乐想象.....	171
结语.....	174
附录.....	175
附一：王文进《南朝边塞诗新论》所收南朝边塞诗一览表.....	175
附二：任半塘《唐声诗》所载《破阵乐》关系图.....	178
附三：论游仙诗与音乐的关系.....	179
附四：《全唐诗》标题含“古”、“古意”诗歌分析表.....	189

附五：《全唐诗》诗题含“怨”的作品总表.....194

附六：大陆学界边塞诗研究主要论文.....200

主要参考文献.....208

后记.....211

绪论

本文探讨边塞诗生成过程中的若干问题,主要以乐府与边塞诗的生成关系为探究重点。

(一)

边塞诗一直是古代文学领域研究的重点和热点。粗略统计,1959年至1999年,大陆学界主要学术刊物上讨论边塞诗的单篇论文有300余篇,2000年至2013年,亦有300余篇。2000年以来,共产学位论文76篇(博士10篇,硕士66篇)。学术界对边塞诗研究已经颇为深入且全面,其中唐代边塞诗、边塞诗派、边塞诗史(包括通史和断代史)的研究最为集中。文学史上对边塞诗在各个历史阶段的发展及特征也阐述颇为清晰。边塞诗题材研究(主题研究)、边塞诗人研究、具体边塞诗篇研究、文化研究、意象研究、思想精神研究以及相关比较研究的论文、专著也颇丰。

盛唐边塞诗的豪壮之美最为学界关注,成为“盛唐气象”的一个重要反映。在大唐帝国军事开边武功以及文人出塞的历史背景下,盛唐边塞诗的确体现出了和前代明显不同的壮阔高亢的格调。“盛唐气象”的表象之下,与之相左的控诉战争、反思战争给人民带来苦难的苍凉悲怆之声也得到了学界较多的关注。

值得注意的是,1949年以来的学术研究中,受文学为政治思想服务的思维影响,我们的文学研究在今天看来是颇走了一些弯路的,这已经成为改革开放以来的一个共识。这种特殊现象在边塞诗研究中也有体现,故本文略废笔墨回顾一下60年代至80年代关于以马克思主义理论和人民性评价边塞诗的现象:

1960年,学界出现了政治意味颇强的大力鼓吹战争诗、全面贬低反战题材诗的论调。以《光明日报》连续发表《唐代边塞诗的评价问题》、《如何评价古代边塞诗》两篇文章为代表。于此大约同时,《扬州师院学报》、《甘肃日报》也发表观点相同的文章。^①这类文章提倡高昂的战斗精神,具有鲜明的时代特征^②,由于当时学术探讨容易上升到政治斗争倾向上的担忧,故而没有引起比较广泛的讨论,争鸣和持反对意见的文章较少。^③到了80年代,由于政治氛围的放松,这场论争逐步扩大,其中有很大原因是对60年代论争的延续。

^① 《光明日报》1961年3月15日《唐代边塞诗的评价问题》、1961年7月18日赵慎修《如何评价古代边塞诗》;《扬州师范学院学报》1960年第9期发表赵继武《盛唐边塞诗简论》、李廷先《盛唐边塞诗的评价问题》;《甘肃日报》1961年12月13日彭泽《读唐人边塞诗所想到的》等等。

^② 胡大浚、马兰州《七十年边塞诗研究综述》指出:“由于受到当时国际局势及国内备战思想的影响,从服务现实政策的需要出发,此时许多文章盲目批判反战诗,策应了政治气候而脱离了古代文学实际。”参见《中国文学研究》,2000年第3期。

^③ 在此之前沈玉成《论盛唐的边塞诗》,《文学遗产增刊》第三辑(1956年8月)、高海夫《岑参边塞诗的思想性》,《光明日报》1960年10月9日是对唐代边塞战争持肯定意见的。之后尚未发现。

史学家范文澜先生在其《中国通史》(第四册)中对以高岑为代表的边塞诗表达了强烈的批判:“(高适、岑参)他们写边塞诗是在天宝年间,这时候唐玄宗好大喜功,轻启边衅,天宝时期对外战争一般都是侵略性质的战争,伟大军事家王忠嗣宁愿失官不愿服从朝廷乱命,可以想见战争是什么性质了。高、岑以肯定的态度歌颂这些战争,论者认为是爱国主义是人,对外侵略怎么能说是爱国呢!二人都活到唐代宗时,高适还做过节度使。他们的诗都没有反映安史之乱后的社会情形,足见边塞诸作,只是迎合唐玄宗时发动战争,开边境立武功的风气。”^①这种观点可以说是八十年代通过论证唐代对外战争的不义性来贬低边塞诗的先河。1980年《文学评论》第3期吴学恒、王绶青《边塞诗派评价质疑——三十年来文学史研究中的一个问题》一文,即是继承了范文澜的观点,该文章以边塞诗派是“伴随着盛唐时期民族矛盾而逐渐形成的”、“边塞诗派的代表诗人岑参、高适相继投身幕府,写就大量的边塞诗,放声高唱唐王朝实行民族压迫暴行,用他们的笔和剑支持不义战争”,评价边塞诗“必须克服大汉族主义的思想,而代之以民族平等的原则。”^②在学界引起热烈讨论和争鸣。1982年《陕西师大学报》第3期《首届全国唐诗讨论会问题综述》也表达了同样的观点:“要运用历史唯物主义观点和民族团结的原则,开展对边塞诗和非战作品的研究。”可以说,这种对边塞诗内容和思想价值的再认识,虽口口声声是说从历史唯物主义观点出发,实际则带有明显的意识形态特征和为现实政治政策服务的考虑,从根本上讲是违反了历史唯物主义的原则。在这种观点的影响下,如何评价边塞诗、或者说如何运用马克思主义观点、以“人民”的立场来看待边塞诗,成为学界一个热潮。

与上文将边塞诗看做是“不义战争的产物”的观点相左的讨论争鸣意见,也随后产生。1981年《文学遗产》第1期余正松《九曲之战与高适诗歌中的爱国主义》以哥舒翰收复九曲为例,并引“北斗七星高,哥舒夜带刀。至今窥胡马,不敢过临洮”以及吐蕃扰唐的史实说明人民对这场战争的歌颂以及战争的自卫性质和正义性质,因此高适的作品依然是具有强烈爱国主义的诗篇。该文引述列宁《皮梯利姆·索罗金的宝贵自供》中“在分析任何一个社会问题时,马克思主义理论的绝对要求,就是要把问题提到一定的历史范围之内”的话来反驳吴学恒、王绶青《边塞诗派评价质疑》一文所引述的列宁在《论“左派”幼稚型与小资产阶级性》中“如果是剥削阶级为了巩固自己的阶级统治而进行的战争,这就是罪恶的战争,这种战争中的‘护国主义’就是卑鄙行为,就是背叛社会主义”的话。1984年《新疆师范大学学报》第1期白应东的《边塞诗的爱国主义精神是历史发展的必然》。该文认为中原王朝对周边民族征伐的战争是正义的——“所以周至唐各朝与匈奴、突厥、吐蕃、吐谷浑贵族间的战争,是一场侵掠与反侵掠的战争,是保卫民族生存的战争。只有彻底摧毁其政权机构,才有中原各族人民的存在。”这篇文章表面上是维护边塞诗,实际上仍旧是以“人民”立场解读其革命意义,论证过左。并在此基础上认为边塞诗中歌颂战争的内容是正义的。同年《新

^① 《中国通史》第三编,第七章,人民出版社,1978年版,第294页。

^② 《文学评论》1981年第1期、第3期分别刊载了周家淳《王昌龄早期颂扬扩边战争吗?——与吴学恒、王绶青两位同志商榷》、刘先照《评边塞诗——兼与吴学恒、王绶青、涂元渠等同志商榷》两篇文章,其中,周文紧扣王昌龄边塞诗文本,指出王昌龄诗中隐含了对悲怆凄苦之音。而刘文认为唐代与周边民族的战争具有一定的正义性。但是两文在对边塞诗的评价问题上与吴学恒、王绶青的文章一致。

疆大学学报》第3期秦绍培《也谈唐代边塞诗派的评价问题》一文,指出评价边塞诗不能“违背历史用今天的政策代替古”,该文虽论述不深入,但在当时的讨论环境中,仍可谓抛弃了政治因素的学者之见,实属难得。同年《福建论坛(文史哲版)》第6期陈祥耀《边塞诗——盛唐诗歌的骄傲》一文,肯定具有人民性的反战作品是盛唐边塞诗的主流。这些作品都是维护边塞诗,其出发点还是以人民性来论证其合理,与反对观点的出发点“人民性”,其实是一致的。

1984年第二届唐代文学年会上,围绕边塞诗的思想评价亦展开了热烈的讨论,讨论内容主要是古代民族问题和民族战争性质问题,并涉及对边塞诗歌颂不义战争的批判和对边塞诗人追求个人功名的批判。代表们大都认为,应该用马克思主义观点对此作出正确回答,不能采取回避态度。要对战争的正义和非正义进行具体分析。对于边塞诗中“消极反战”的题材,会上有学者认为其艺术性往往较高,但是其消沉凄凉的思想情绪不利于培养青少年的爱国主义思想。也有相当学者对这种观点持相反观点,认为用政治历史分析方法代替文学分析方法是不妥的。应把学术研究和灌输爱国主义思想区别开来。^①

关于边塞战争性质和边塞诗思想的讨论在年会之后依然热烈,而且这种“战争性质论”、“人民性论”、“爱国主义论”在之后的边塞诗研究中,一直占有较大的比重,其观点虽然针锋相对,但其出发点仍纠缠在此:

1985年,《社会科学研究》第3期戴世俊《论盛唐边塞诗的反战精神》文,引用周恩来同志“汉族侵略少数民族次数多、时间长”语,认为歌颂开边的边塞诗是十分错误的,而反战边塞诗是十分优秀的,是对封建统治者民族压迫政策的强烈不满和反抗,是符合马克思主义民族观的。

同年,《中州学刊》第4期廖立《唐玄宗时西域战争性质与岑参边塞诗》文,认为唐玄宗对西域的战争对象主要是联合西域各国地域大食入侵,是正义的,并没有对今天的维吾尔兄弟民族造成伤害。岑参对正义战争的歌颂是应予以发扬的。

同年,《徐州师范学院学报》第4期孙映逵《岑参边塞诗与天宝年间的边塞战争》一文对岑参的边塞态度进行了细致分析,认为岑参对哥舒翰攻石堡城、高仙芝诡取石国、封常清残杀战俘等事件都表达了不同程度的忧虑、消极和讽谏。

熊笃《初盛唐时期的边境战争及边塞诗评价问题》(《社会科学》1986年第2期)文认为唐代对吐蕃的战争也是不义之战。

毛谷凤《唐前期边境战争与李白边塞诗——兼评近年来关于唐代边塞诗讨论中的若干观点》(《浙江师范大学学报》1987年第1期)文认为边塞诗人对待战争的态度或倾向“非正义”的作品必须加以扬弃。

车宝仁《唐代边塞诗所反映的民族和睦》(《陕西师大学报》1988年第3期)即是在边塞诗中寻找符合马克思主义民族观的诗歌。

刘维均《边塞诗源流初探》(《新疆大学学报》1988年第3期)认为西王母和周穆王的

^① 详见润岩《中国唐代文学学会第二届年会暨学术讨论会综述》,《西北师范大学学报》,1984年第4期、逄夫《中国唐代文学学会第二届年会综述》,《文学评论》1984年第6期。

唱和诗是最早的边塞诗。并指出：“古边塞诗并非汉族一家的战利品”。

任文京《唐代边塞诗中的民族友好主题》（《河北大学学报》1988年第4期）认为唐代统治者没有“贵华夏，贱夷狄”的民族偏见，但论述中将诗人非战争的描写，包括胡人、和亲等均算作是民族友好主题^①。

秦绍培、刘艺《论唐代边塞诗的思想价值》（《新疆大学学报》1993年第1期）文认为“边塞诗的思想基调是爱国主义精神，是边塞诗最高思想价值所在。”

以上文章，在探讨唐代边塞诗思想价值的过程中，均陷入了上文提到的政治压倒文学的怪圈之中，关于这个现象，当时就已经有学者看清楚了。如1986年《西北师大学报》第2期张士昉《关于岑参边塞诗的评价问题》指出学界对边塞诗的评价问题“实质上不过是对盛唐边塞战争看法的争衡”。这种认识其实已经较为明确地认识到，对边塞战争的认识在马克思主义民族观的“洗礼”之后，出现的以政治观念、历史观念的探讨代替文学艺术的探讨。随着90年代以来文学研究视角逐步多元化，以上对边塞诗思想价值的判断便逐渐淡出了。

我们追溯回顾这一过程，可以非常明显地感受到在社会主义国家新的意识形态观念的影响下，我们在对于接受古代文学艺术遗产以及其所承载的思想文化遗产的问题上，产生了不少难以契合的冲突和困惑。正如胡大浚《七十年边塞诗研究综述》所云：“马克思主义文艺批评自有其先进性和科学性，但长时期中我们看到的是庸俗化了的马克思主义，以阶级论定一切，以政治标准裁决文艺所有价值，遗弃美学标准，模式文艺特性。这在边塞诗研究中也表现得非常明显。”^②

（二）

在边塞诗围绕着战争正义与非正义问题、边塞诗人的阶级立场问题以及是否影响民族团结问题等问题的探讨正值火热的时候，其文学史的探源研究也在逐渐展开。以下亦作简单综述：

《文学评论》1982年第5期朱思信《试论鲍照创作的艺术成就》文章论述道：“鲍照以前的边塞诗，现存的只有曹操、陈琳、王粲、曹植、左思、王赞、刘琨等人的少数作品。刘宋时代……值得注意的仅有文帝的《北伐》。就在这种环境和气氛中，既非重臣又非武将的鲍照，却写下了不少或雄奇或沉痛的边塞诗。……可以说他是第一个大量写作边塞诗的诗人。”朱文还指出，鲍照十三首边塞诗大多是暴露战争苦难的作品。1983年《社会科学》第2期叶金《论盛唐边塞诗》，认为“以边塞生活为主题写诗，始于汉乐府古题。及南朝宋鲍

^① 此文收入《唐代边塞诗的文化阐释》一书，任文京著，人民出版社2005年版。第七章《边塞诗中战争与和平主题的在评价》第三节，见第234页。按，该书第七章对边塞诗所反映的战争性质问题也提出了的“基本出发点”——“将唐代边塞战争放在特定的时代背景中进行观照、审视，对与战争相关的各种因素给予充分考虑，而不是孤立片面地看。”基本上已经对建国以来“人民立场”的边塞诗质疑论进行了纠正。

^② 参见胡大浚、马兰州《七十年边塞诗研究综述》，《中国文学研究》，2000年第3期。

照创造性地用乐府古题和自制新题,写了《代出自蓟北门行》、《拟行路难》等十三首……可以说他是第一个大量写边塞诗的诗人。”这些文章没有把边塞诗上溯到《诗经》,而是在意识中以乐府诗以及拟乐府诗作为边塞诗的来源。1986年《许昌学院学报》第4期石云涛的《古代边塞诗探源》,应该是建国后大陆学界较早将边塞诗的起源追溯到《诗经》的文章,并较全面分析了《诗经》中的边塞诗。孔繁信《简论我国边塞诗的发展脉络》(《枣庄师专学报》1990年第3期)认为虽然边塞诗可以追溯到《诗经》,但霍去病《匈奴歌》、汉武帝《西极天马歌》才应当算作较早期的边塞诗。黄刚《略论唐以前的边塞诗》(《上海师范大学学报》1992年第3期)认为《穆天子传》和《诗经·商颂·殷武》为边塞诗最早的两个源头。《诗经》、《楚辞》中皆有边塞诗的内容。但同时又认为,两汉四百年是边塞诗的雏形期。王开元《边塞诗探源》(《新疆大学学报》1997年第4期)认为《诗经》是边塞诗的源头。表现战争、行役与怀乡,都是边塞诗的基本内容。杨林昕《唐代边塞诗源流小考》(《甘肃高师学报》2002年第1期)认为《诗经》是边塞诗的萌芽期、汉魏晋南北朝时期是边塞诗的发展期、隋朝是边塞诗发展的过渡期。祝纫秋《边塞诗的起源探析》(《辽宁师专学报》2008年第5期)认为汉乌孙公主的《悲愁歌》初步具有了边塞诗的特征,而蔡琰的《胡笳十八拍》才是边塞诗的正源。以《诗经》、《楚辞》中的战争诗为边塞诗的源头是不科学的,因为那时候“边”、“塞”的概念还没形成。

以上关于边塞诗溯源的探究,更多的是带有寻找共同性的关联研究,研究的层次尚且停留在共性说明和主观判断的浅层逻辑基础上。而且这种共性的探究往往不强调其差异,甚至不讨论其真实性(《胡笳十八拍》为唐人琴曲歌辞^①)。

我们认同《诗经》和汉魏乐府对唐代边塞诗的生成具有巨大的影响。但这种影响的微观具体之处仍旧有待探讨。共性关联的溯源其实只是研究边塞诗生成的起步工作。而且,这种文学史观的溯源也只是“探源”工作的一种,尚不能概括全部。从内容题材方面,进行“类型化”的考察,也可以视为一种“探源”。例如李炳海《北朝民族融合与纪实型边塞诗》文将边塞诗分为“纪实型”和“想象型”两类^②。以诗人从军出塞亲身体验与否作为划分标准。这种类型化研究实际上也是一种探源,这种新的视角有助于理解边塞诗生成的多源性。当然,该文尚属于简单归类,没有明确以类型化角度进行深入探究意识。

1988年,《文学遗产》第6期发表阎采平《梁陈边塞乐府诗论》一文,指出了边塞诗发展过程中,梁陈时期出现边塞诗繁荣景象的奇特现象和解释“困境”:

^① 王小盾《〈胡笳十八拍〉和琴歌》一文分析胡笳曲的流传演变过程,指出刘商的《胡笳十八拍》为最早的《胡笳》琴曲歌辞,而托名蔡琰的骚体《胡笳十八拍》应该是南唐人蔡翼的作品。见《古典文学知识》1995年第5期,第102-107页。此观点沈冬《唐代琴曲〈胡笳〉研究》亦梳理琴曲《胡笳》的音乐史,判断琴曲《胡笳十八拍》并不可能是唐代之前的产物。见《唐代文学研究》第十四辑,广西师范大学出版社,2012年版,第36页。

^② 李炳海《北朝民族融合与纪实型边塞诗》,《民族文学研究》,1996年第1期。

有唐以前,文人写边塞题材多用乐府形式,不论两汉,魏晋以下,古诗写边塞者,不过十来篇,乐府写边塞者,则多达一百几十篇。这中间尤其以梁陈两代为边塞诗骤然复兴和蓬勃发展的时期,从魏晋到宋齐,历时约三百年,作者仅十余人,存诗不过三十篇;梁陈立国,计仅八十多年,作者却有三十多人,存诗几近一百篇。若再加上王褒庾信,作品就更多了。

一般地说,边塞乐府在梁陈时期的复兴和繁荣,并不具备太多的现实基础。和南朝各代一样,梁陈时期虽也有内外战争发生,但却不曾打到西北边塞;除王褒庾信等少数几个以外,大多数作者也不曾在南北分裂的局势下征行过西北边塞。很显然,梁陈诸文人并没有从军边塞的经历和体验。所以,若从有无现实基础的角度来解释边塞乐府在梁陈的复兴与发展,无异于井底捞月。

对于这一奇特现象及其解释困境,阎采平《梁陈边塞乐府诗论》一文中已经给予了比较准确客观的解释。文章通过对音乐环境和宫体诗手法两个角度的探究,阐述了五个重要的观点:

(1) 后世边塞乐府各题,主要源出西汉军乐——鼓吹与横吹。

(2) 曹魏时期形成了一个边塞乐府创作的小高潮。曹魏时期开创了边塞乐府的传统,有报国立功之旨和凄苦情调^①等标志。

(3) 梁陈时期受到大量传到南朝的北朝乐府民歌的巨大冲击波的直接影响。北朝乐府民歌主要是横吹乐,《陇头》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《关山月》、《紫骝马》、《听马》、《雨雪》八题乐府,构成了梁陈边塞诗的主体。

(4) 乐府古辞不写边塞征战的,在梁陈出现了边塞内容,很可能受到了横吹曲诸题拟作的影响。

(5) 梁陈边塞乐府独具特色的一点,就是将闺阁与边塞联系起来。通过写思妇对征人的怀念,侧面烘托战争的漫长和给下层人民的苦难和悲伤^②。实际上是运用了写宫体诗时积累的手法和技巧来处理边塞题材。梁陈诸人的创作实绩实实在在地为隋唐的边塞诗创作提供了新的体制和格调。

这五个重要观点,实际上都是围绕着“为什么齐梁出现了边塞乐府的繁荣局面”这一文学史困境做出的解释。阎文的解释是客观而视野豁达的,有关边塞

^① 关于凄苦情调,阎采平《梁陈边塞乐府诗论》如是论:“曹操一代枭雄,作从军征战乐府,却居然不胜怆凉。……一派幽燕老将涕泪纵横的声情。或者满目疮痍的现实,九死一生的征战给予诗人心理的影响本来如此?或者酷爱音乐,精通音律的曹操,对军乐风格,有着切入精髓的了解?抑或二者兼而有之?总之,自他以后,文人边塞乐府的一个基本特点,就是尽写边塞苦寒之状,畅抒征战怆凉之情。大势如此,无烦一赘论。”按,本文《乐府母题》专节正是试图对阎采平这一带有猜测性的疑问做出回答。本文认为,“凄怆苦寒之情调”是受曹魏时期的清商乐(不是军乐)影响的必然。

^② 本文认为,所谓“下层人民”,只是宫体手法的想象之情,属于为文造情,并非是“梁陈时代,边塞乐府和宫体乐府合流,在更广阔的背景上揭示了战争的残酷及其与下层人民的痛苦之间的联系”云云。

乐府诗受到的音乐影响和宫体诗影响都做了比较精准的判断,令人信服。本文认为这篇文章是学界边塞诗研究的重要成果,不容忽视。当然阎文在解释中也使用了诸如“可能”之类的推测判断,这些判断尚有可以继续探索和挖掘的空间。

1995年,《北京大学学报》第4期发表钱志熙《齐梁拟乐府赋题法初探》一文,实际上也是对“为什么齐梁出现了边塞乐府的繁荣局面”这一文学史困境做出解释。钱文试图概括出一种在齐梁出现的、适用于整个拟乐府诗的创作规律性的方法——“赋题法”,因此其影响力超过了阎文。按照钱文的说法,齐梁出现了一种新式的乐府创作方法,不遵原曲,不摹旧篇,弃古意而造新词。这种方法带来了一次乐府诗创作的革命。以前必须依傍曲调模拟旧辞的“拟篇法”旧乐府被单纯的“赋古题法”的新乐府取代。正是因为这种新方法,使得齐梁乐府诗中的边塞之作大量出现:

按照齐梁人的趣味来看,横吹诸曲的曲名是一些很美丽的文字,并且内容上提示性很强。如《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《关山月》等曲,一望便知是有关边塞征行、关山赠别等主题的音乐,按照拟赋古题法,这些作品自然就成了描述征夫思妇之事的边塞诗。可见边塞诗在齐梁间的兴起,完全是拟乐府诗赋题法的产物,而并没有更多的现实原因。

(赋题法)同时对于诗歌创作本身来讲,也使一直弥漫着过分阴柔气息的齐梁诗坛上,出现了阳刚之美、充实之美开始发生的前兆,预示我国古代的诗歌风格将出现一次大革新。这一成果完全是拟乐府赋题法的产物。直到唐代,边塞诗中仍有缘题赋写的一类,可以说是直接继承了齐梁人的创作方法。

文中两次用到了“完全是”这个词。比起阎氏的“五点论”,钱文试图找到一个解释齐梁边塞诗繁荣原因的通关利器。“赋题法”的确有很强的概括性,南朝文人拟乐府诗的确有这个倾向,而且以这个方法解释南朝边塞诗的繁荣,也确实言之成理。而且付诸乐府文学史中,从“赋题法”乐府诗到“新乐府运动”的乐府诗,似乎是一条必经之路。所以,钱文的观点影响很大。^①

陈斌《横吹曲与南朝边塞乐府》一文,即是观点非常雷同的后出文章:

根据魏晋文人乐府诗的一般写法,必须有古辞方能拟作,所以横吹曲辞很少有魏晋人的诗作。至南朝永明年间,幸有“赋曲名”法风靡一时,才使横吹曲焕发出新的艺术光彩。

……若没有横吹曲的南来或赋曲名法的确立,没有二者的结合,就不会出现

^① 据中国知网《齐梁拟乐府赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》一文的“被引频次”统计,共计引用75次,其中期刊论文26次,博士论文13次,硕士论文35次,国际会议1次。

南朝边塞乐府的兴盛之势。^①

于海峰《魏晋南北朝边塞乐府诗研究》（北京大学2012年博士论文）云：

进入新世纪后的边塞乐府诗研究，尤其是南朝边塞乐府诗的探讨，主要是围绕钱志熙在《齐梁拟乐府赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》一文中提出的“赋题法”创作模式展开讨论的。

“赋题法”被梁陈诗人广泛地应用于横吹曲题，从而基本上确立了有关边塞题材的意象群，而这些边塞意象也正是缺乏边地经验的南朝人所以能够创作出具有边塞意味的乐府诗的主要原因。^②

实际上，“赋题法”依然有其局限性和不深入性。南朝音乐中的“边声”才是生成边塞诗的音乐母体，所谓“按题取意，无关旧作”的说法是没有根据的。

“赋题法”忽略了南朝音乐文化对边塞诗思直接影响。具体的探讨详见本文第二章第三节第三小节《“今人谓角鸣为边声”》。

2000年，台湾学者王文进在其专著《南朝边塞诗新论》以及陆续发表的关于边塞诗研究的后续论著中，试图对这一文学史“困境”作出全新的解释。王文进的观点不是梁陈时期边塞诗“复兴和繁荣”，而是大胆提出了“边塞诗形成于南朝”的论点。本文对这个观点持赞成态度。但是，对于为什么“边塞诗形成于南朝”，王文进先生的解释却有一点点走入歧途的偏颇。

我们首先肯定王文进先生“边塞诗形成于南朝论”的创获意义。

边塞诗的形成，与“边塞”概念的形成密不可分。王文进对边塞概念的把握十分明确：“所谓‘边塞’，就历史意义的考察，应该是指秦汉以长城和胡人为界以后才成熟的概念。换句话说，当‘边塞’字在使用时，使用者必然是站在一个自许为‘中枢’的空间立场上发言。”^③南朝出现的边塞诗使得“原本非常具体的屹立在北方的长城边塞，经由南朝文人特殊的思维方式，早已悄悄的将其南移到长江、淮河的南北战线。”^④按照王文进先生的思路，在秦汉以长城和胡人为界以后，才出现了成熟、明确的“边塞”概念。曹魏时代的《从军行》、《白马篇》等作品，在描写中没有明确的“以长城和胡人为界”的意识，所以不能算是确切意义上的边塞诗，充其量是萌芽状态的作品。这是可以成立的。

^① 陈斌《横吹曲与南朝边塞乐府》，载《古典文学知识》，2003年第1期。

^② 于海峰，《魏晋南北朝边塞乐府诗研究》第一章《边塞乐府诗概论》第四节《边塞乐府诗研究综述》，北京大学博士论文，2012年，第19页。按，于海峰此文，基本上是祖述钱志熙先生观点，在此基础上加入“胡乐”、“马”、“捣衣”等意象分析以及其他文学史分析，略无创见。

^③ 王文进《南朝边塞诗新论》，台北：里仁书局，2000年12月，第144-145页。王文中说明了这种限定上认同谭优学先生的“文学史上所说的边塞诗，以地域而言，主要指沿长城一线及河西陇右的边塞之地”的观点。

^④ 王文进，《南朝边塞诗新论》，台北：里仁书局，2000年，第7页。

边塞诗的吟咏对象最早集中在汉代的边塞事件和人物,而正是南朝人首先开始集中吟咏汉代边塞史事,并由此成为了边塞诗的真正源头。这也是事实。

王文进认为,南朝边塞诗的创作手法,对初唐边塞诗的影响是最大的,王勃、卢照邻、杨炯、骆宾王、宋之问、崔融、刘希夷、陈子昂、沈佺期、员半千、张易之的边塞诗作,均是延续了六朝的传统而踵事增华。南朝边塞诗在数量和质量方面均成为一个完整而独立的研究对象,对唐代边塞诗有决定的影响。初唐是唐代边塞诗的发端,无论在主题或遣词用字以及相互之间形成的特色,都是奠基于南朝^①。这种判断也是极有卓识的。

然后我们需要指出王文进先生对“边塞诗为何形成于南朝”的解释的偏颇牵强之处。

王文进认为,南朝边塞诗是从以下三个方面发展而来,(一)“边塞与闺怨间的脉络”^②、(二)“游侠与边塞之间的诗风交融”^③、(三)“咏马及其他对边塞主题的推衍”^④。实际上这三点并不能准确概括南朝边塞诗形成的原因,而且研究思路属于简单的主题关联性探究。王文进得出“边塞诗是从南朝的闺怨、游侠、咏马等题材衍生出来的”之结论,显得尤为单薄。因为《诗经》中也有征怨、战争甚至边塞的题材,简单的主题关联,其说服力是会大打折扣的。

对于“边塞诗形成于南朝”这种貌似在时空上和文学特性上均无法对接的“吊诡现象”,王文进解释说:

大部分学者限于唐初史家“江左宫商发越,河朔词义贞刚”的南北文学二分法,先入为主的认为绮丽柔美的“山水”、“田园”、“宫体”、“咏物”诸体既然源

^① 《南朝边塞诗新论》第五章《南朝边塞诗对后世的影响》,文中并补充了第四章《南朝边塞诗的类型》未提及的“昭君与边塞”类型,然而依然是从文学本身考察,没有涉及《昭君辞》、《昭君怨》的音乐影响。第五章详参161-214页。

^② 其《边塞与闺怨间的脉络》专节略曰:钟嵘与江淹均以隐约体察到边塞与闺怨的千里和弦,而南朝的“捣衣”主题的诗篇总是带出关外的情怀。南朝的闺怨诗可以分为三类,一,良人从军;二,良人宦游经商;三,良人爱移。(按,王文进将三类闺怨题材的次序“良人从军”放在第一,其实并无多寡或先后的依据。)闺怨诗中的边塞之思,叙述角度是女子,其场景和色调颇启发唐代。《燕歌行》最早是一首单纯而泛泛的女子闺怨诗,到了梁元帝时就夹杂了女子的边塞之思了。庾信、王褒之《燕歌行》并非是其入北之后的作品,而是作于南朝时期,属于当时贵族文学的唱和系统之中。边塞诗和南朝一贯柔美轻艳的诗风非但毫无抵触并且就是源出于此,边塞诗的形成,居然如此吊诡地与南朝饱受讥评的轻风艳骨纠缠在一起。叙事者(按,应该指南朝闺怨诗的创作者)一定要兼有闺中的柔美记忆和雁山的荒凉经验,并且持续在一个对比的心灵状态底下。南朝闺怨诗正是给边塞诗铺上基层的色彩,构筑一个时空交错的崭新经验。详参《南朝边塞诗新论》第四章《南朝边塞诗的类型》,第一节《边塞与闺怨间的脉络》,第98-120页。

^③ 其《游侠与边塞之间的诗风交融》专节文略曰:南朝虽然大量出现绮靡之作,但是130首(按:王文进后在《文学史中南北文学交流论的假性结构》一文中,将这个数目增调至170多首。见《南朝山水与长城想象》,台北:里仁书局,2008年版,第302页。)以拟汉魏乐府为主写就的边塞诗也在同步滋长。游侠作为秦汉以来的社会存在,其评价有刚直重诺的,也有直指为盗贼的。乐府诗对游侠的美化,就表现在对其英雄形象的塑造上。因此,立功塞上当然成了洗掉“私勇”、“盗贼”罪名的最好典型。从曹植、鲍照、刘孝威、庾信的《白马篇》对比皆可看出这个倾向。详参《南朝边塞诗新论》第四章《南朝边塞诗的类型》,第二节《游侠与边塞之间的诗风交融》,第121-140页。

^④ 其《咏马及其他对边塞主题的推衍》专节文略曰:咏马题材的诗最容易和边塞产生血缘关系。乐府诗中的《紫骝马》、《骢马驱》、《君马黄》诗篇均与边塞有关。详参《南朝边塞诗新论》第四章《南朝边塞诗的类型》,第三节《咏马及其他对边塞主题的推衍》,第140-144页。

自南朝,则遒劲刚健的“边塞”一体理当隶属于北朝。未料,考诸史籍,北朝在庾信、王褒入北之前,竟然少见边塞之作,而南朝却有一百多首边塞之作。这是文学史上极耐人寻味的吊诡问题,为什么盘踞长安、洛阳,据鼎中原的北朝,未能发展出边塞诗,却让远在江南金陵的南朝诗人拔得头筹,经过本文详细的分析探讨,发现:南朝之所以会出现如此成熟的边塞诗系列作品,最主要的原因是南朝诗人在偏安江左之际,时时刻刻不忘中原之志,进而将此挥师中原的宏志,攀附在汉代北伐胡人的历史图腾之中。^①

面对现实中的偏安一隅和文学创作中的边塞风物,王文进的解释和探索最终走向了“时空思维”、“图腾想象”之路。这种关于南朝人“时空思维”和“大汉图腾”的解读,在对南渡政权正统心理的把握和故国山川的主权自命这方面的认知上有一定的道理。但是,这种正统心理和主权自命以及随之产生的时空思维和图腾想象,真的就边塞诗产生于南朝的“最主要的原因”吗?本文认为,最主要的原因不是政治心态影响文学创作,而是作为艺术本身的音乐文化影响了文学创作。所谓“江左宫商发越”(《隋书·文苑传》)的判断是成立的,正因为“宫商发越”,才能促使乐府歌辞的繁荣,乐府歌辞的繁荣,才能衍生出边塞相关的乐府诗,王文进也承认“边塞诗的题目绝大部分是用乐府古题”^②。正是因为南朝

^① 《南朝边塞诗新论》第六章《结论》,第223-224页。另,王文进对这个观点更做出了进一步的探究。其《南朝文人的“历史想象”与“山水关怀”——论“边塞诗”的“大汉图腾”与“山水诗”的“欣于所遇”》更指出:南朝边塞诗有一种极重要的精神,那就是绝大部分的作品都是定位在汉代伐胡的时间轴线上。相对地牵带出汉代长安为重镇而推演出去的边塞沙场,以及汉代君王的征战事迹。……更耐人寻味的是到了萧梁时期的梁元帝,当其在担任丹阳尹环视建康四周地理形势之际,居然仍旧沉陷在汉代历史的制约之中:“东以赤山为成皋,南以长淮为伊洛。北以钟山为芒阜,西以大江为黄河,既变淮海为神州,亦即以丹阳为京尹”,……就是在这样的心灵催迫之下,南朝诗人于是以一百多首“边塞诗”来抒发此一绵延数百年的汉家中原之思。……南朝边塞诗中所描写的人、事、情、景完全无涉于南朝诗人的现实境况。诗中的时、空事实上是以汉代伐胡的时间为轴线,进而推演出长城大漠、塞外胡笳的征战之叹。本质上是南朝士人渡江以来对中原历史的悬念及对大漠声威情感的投射。收入《南朝边塞诗新论》附录,第243-250页。王文进《南朝山水与长城想象》一书中,另有《南朝士人的时空思维》专文,探讨南朝边塞诗生成的社会文化心理原因:

根据笔者的研究,南朝边塞诗这种以长安为据点所发展出来的汉将、匈奴及长城要塞体系,并不能当成单纯诗中典故的运用而已,最具价值的看法,是将其视为南朝人士根深蒂固的时空思维。亦即南朝人士虽身处江南,但是由于特殊的处境,一方面受北方政权的威逼,一方面又欲效汉代北伐匈奴之威势,所以会以一百多首一百多首边塞诗来构筑其内心深处的汉代图腾。……

所以根据笔者一系列的南朝边塞诗研究,早已证明以汉代长安、洛阳为中心的南朝边塞诗,事实上是南朝人士对汉代雄威的心理投射。本文再次发现,除了边塞诗之外,尚有“长安道”、“洛阳道”及其他诸作中,更以夸张的形式描写长安、洛阳来取代对金陵建康的歌咏。而在其他更多的诏、书、令、表各类文献中,更丰富地呈现出南朝人士无法忘怀中原故地的证据。透过诗、文,全面性的考察,可以发现大汉图腾的时空思维在南朝士人中所存在的三种意义,其一是南北政权正统性的争夺;其次是南方士人的精神寄托;其三则成为隐藏着南朝政治全力角逐之密码。但即使藉由文学表现虚实手法交错复杂,但却可从中证明确明南朝人士是如何开始了中华民族这种时空错置的时空思维方式,此手法往后将强烈地影响唐代边塞诗的书写模式。而尔后,中国历史上的南宋,乃至今日的海峡两岸历史文化发展之盘根错节,均或多或少受到这种制式思维的影响,因此,时空思维实是一个研究中国人思维模式饶富兴味的题目,而南朝则只是一个开端而已。

以上所引详参《南朝山水与长城想象》,台北:里仁书局2008年版,第160页、第181页。

^② 《南朝文人的“历史想象”与“山水关怀”——论“边塞诗”的“大汉图腾”与“山水诗”的“欣于所遇”》,第252页。

统治者对音乐的喜好,使得乐府题材的边塞诗与乐府题材的宫体诗在南朝共存,这是音乐的多样性带来的文学创作的多样性,与“时时刻刻不忘中原之志”^①倒没有太大的关系。

我们注意到,王文进所探讨的南朝边塞诗,其实大多是直接的乐府诗或间接的受乐府题材影响的诗篇(如《闺怨》、《杂诗》、《古意》等)。既然是乐府诗,却未曾讨论其音乐母体对文学诗篇(歌辞)的影响,仅仅论述其文学自身的主题关联,这种忽略音乐关联的做法,其片面性也是显而易见的。

王英《南朝边塞乐府诗研究》(南京师范大学2004年硕士学位论文)是以南朝乐府边塞诗为研究对象的专篇文章,其中对学术界已有的研究有较为详尽的综述,资料分析也很见功力,并且提出了一定的见解,如“边塞乐府诗其实不过是南朝社会用来享乐的异域音乐和诗歌而已”^②,但大体上以综述评介为主,创见不足。

田晓菲《烽火与流星:萧梁王朝的文学与文化》一书引述宇文所安在《盛唐诗》中的观点,也认同“边塞诗的始作俑者,是南北朝时期的南方诗人”^③。并在引述王文进“对中原的留恋和恢复北地的愿望”的观点之后,进一步解释说:“但我以为更重要的是认识到,边塞诗是对遥远浪漫的异域的构筑。对于南朝诗人来说,写作边塞诗的乐趣在于对北地苦寒富有想象力的铺张描写,对他们只在史籍中读到过的边远地名进行一一列举:这是典型的‘文化他者’的建构,而这种对于文化他者的建构反过来是加强自我文化身份的手段。”^④这种文化心理学式的阐释并没有在其行文中得到进一步的明晰化,但其强调了因为这种文化他者的建构而形成的边塞诗的写作传统是比北方实地经验更重要的因素:“虽然有些学者坚持认为‘现实生活的经验’使得北方诗人的边塞诗鲜明生动,这些诗却往往只是边塞诗传统因素的拼盘,而且实在不见得比南方诗人的作品更有感染力。文学传统的力量远远超过了现实生活。”^⑤这个判断无疑是高明的。“文学传统”在边塞诗生成中的表现,实际上是音乐环境下的文学传统,可惜田晓菲并没有意识到这一点。该文结论性的语言称:“南朝诗人对遥远北方的想象充分显示了建构文化他者的欲望,而这种欲望和南朝诗人建立自己独特的文化身份息息相关。最后连北方诗人也接受了南方边塞诗的意象和语汇,而南方边塞诗对北方的想象对中国文化中‘北方’形象的塑造形成了深远的影响。北人征服了南方,南人却言说了北方。”这种“文学思维”式描述显得十分飘渺空灵,并没有清晰明确地解释南朝人书写边塞诗的深层原因。

^① 以创作过边塞诗的梁元帝、陈后主为例,这两个亡国之君连保住江南半壁都没有做到,说他们“时时刻刻不忘中原之志”,当然是严重违背历史真实的不可能成立的荒谬结论。

^② 王英《南朝边塞乐府诗研究》,南京师范大学2004年硕士学位论文,第15页。

^③ 田晓菲著,《烽火与流星:萧梁王朝的文学与文化》,第七章《“南、北”观念的文化建构》之《想象北方:边塞诗的诞生》专节,中华书局,2010年版,第244-251页。

^④ 田晓菲《烽火与流星:萧梁王朝的文学与文化》,第245-246页。

^⑤ 田晓菲《烽火与流星:萧梁王朝的文学与文化》,第248页。

当然，学术界也有一些令人捧腹的观点，例如曹胜高《从汉风到唐音：中古文学演进论稿》中讨论陈代边塞诗繁荣的原因云：

有个很有意思的现象，陈朝怯弱，陈朝诗人却写出了不少边塞诗。事实上除了陈霸先，他们大多没有到过边塞打过仗。可能他们整天在后宫呆腻了，就对边塞感兴趣。就像和平时期，大家却对军事方面感兴趣。——这种兴趣很大程度上是出于好奇。这些文绉绉的诗人们就写一些表现自己男子气概的诗，给自己壮胆，也难免有些让宫廷女子们多几分崇拜的心态。从边塞诗的形成来看，梁陈诗人是重要一环，也是盛唐的边塞诗得以繁荣的重要基础。

……有时候我们会发现：极度自卑的人，却处处觉得自己是个人物。南朝诗人软弱无能，却喜欢用边塞诗鼓吹英武之气，大致是这种心态在起作用^①。

以上所引，可看出学界对南朝时代边塞诗的繁荣已经有所重视，并试图对这种奇特的文学史现象做出解释。在这些解释中，阎采平《梁陈边塞乐府诗论》指出了北朝乐府民歌和梁鼓角横吹曲的影响，见解极高，可惜阎氏行文中尚不肯定，语气有猜测成分，更无深入细致之考察。钱志熙的“赋题法”在学界影响极大，对边塞诗在南朝的繁荣现象也起到了一定的解释作用，但本文认为，钱氏此论并不能准确解释边塞诗在南朝繁荣的实际原因。王文进“边塞诗形成于南朝论”实属卓越之见，所破所立均极为重大，惜未为学界广泛接纳认同，且其论证忽视了音乐对文学创作的影响，有失偏颇。本文第二章《乐府母题》则试图对以上诸说进行贯通式的补正。

(三)

陈铁民《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣》^②是一篇强调文人出塞经历对盛唐边塞诗创作具有关键性影响的文章。兹略引述其文于下：

初唐时文人出塞就已颇常见。太宗李世民曾亲征高丽，贞观重臣兼诗人杨师道、岑文本、许敬宗、褚遂良，皆从征；贞观诗人陈子良曾游塞北，作《于塞北春日思归》诗；卢照邻尝出使河西，骆宾王曾从军北庭，各有边塞诗十余首传世。李峤尝以监察御史出使岭南监军事，作《安辑岭表事平罢归》诗，又尝出使朔方筑六州城，有《奉使筑朔方六州城率尔而作》诗；苏味道曾随定襄道行军大总管裴行俭征突厥，任管记，写下边塞诗《单于川对雨二首》；崔融曾随梁王武三思征契丹，任掌书记，今存有边塞诗五首；杜审言也曾因公事到过边城岚州。宋之

^① 曹胜高《从汉风到唐音：中古文学演进论稿》，北京：中国社会科学出版社，2007年版，第196页。

^② 陈铁民《关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣——兼与戴伟华同志商榷》，《文学遗产》2002年第3期。

问曾出使河东天兵军，有《使往天兵军约与陈子昂新乡为期及还而不相遇》诗；陈子昂曾两度从军，边塞诗二十余首；乔知之曾随将军刘敬同北征，今存边塞诗五首；郭震累任边帅，有《塞上》诗传世；徐坚、张说、李邕在初唐时也各有入幕的经历。文人出塞对于初唐边塞诗的发展和诗风的变革具有推动的作用。

盛唐文人出塞入幕是仕进的一条途径。文人入幕、游边、使边的经历都对边塞诗创作繁荣有影响。

高适带着从军入幕的动机游幽蓟，期间写了《蓟门五首》、《塞上》、《自蓟北归》、《营州歌》等不少边塞诗力作，边塞诗名篇《燕歌行》也是据在幽蓟时积累的实际生活体验创作的。王昌龄开元十四年游河陇，同样带有寻找从军入幕机会的目的，虽然失意而返，却在边塞诗的创作上取得累累硕果。崔颢曾入河东军幕，还曾到过唐的东北边塞，《河岳英灵集》说其“一窥塞垣，说尽戎旅。”崔颢今存诗中最具凛然风骨的作品，正是他出塞时写的边塞诗。

文人出使边地在盛唐时代非罕见现象，内地的州县官吏，也每会摊上赴边地送兵、送衣粮等物的官差；还有若干被派往四方诸国执行外交任务的，也属使边行列中人。使边者同游边者一样，在边地的时间一般不会很长，然而边塞的生活、风物，同样能促使使边的诗人写出一些好的边塞诗来。

在盛唐边塞诗的创作队伍中，有出塞经历者居于多数，由于他们有边塞生活的直接体验，所以能够突破边塞诗创作的传统格局，取得超越前人的成就。又由于有出塞经历的文人多，未出塞者不难借助他们获得边塞生活的间接体验，所以不曾出塞的文人，也同样写出了不少的边塞诗。另外在表现边塞战争给人民造成的困苦、家属对边防战士的思念等方面，未出塞者完全能够具有不同甚或深于出塞者的体验，从而他们也就得以创作出若干反映上述内容的名篇。

在盛唐边塞诗的两类作者中，曾出塞者是创作的基干和主力。在边塞诗的创作上居于盛唐诗人前列的名诗人高适、岑参、王昌龄、李白、王维，都曾出塞，存诗不多却享誉当时且有边塞之作广被传诵的诗人崔颢、王翰、王之涣、祖咏、陶翰，也各有出塞的经历。可以说，一批未曾出塞的诗人，正是在这些有出塞经历诗人的带动和影响下写作边塞诗的。在有出塞经历的诗人中，高适、岑参是公认的盛唐边塞诗的杰出代表，不但写作的边塞诗数量最多，在题材内容、艺术表现上也有大的开拓和突破，这个事实印证了一条原理：生活是文学艺术创作的源泉。据此说来，文人出塞对于盛唐边塞诗繁荣的作用，是不言而喻的。

陈铁民认为没有出塞的诗人之所以能写出边塞诗，就是受了出塞文人的创作带动或影响。这个观点实际上是对“拟乐府边塞诗”这一不依傍生活真实而凭借音乐想象进行创作的庞大群体的完全忽略。当然，有些诗人的确是用了拟乐府来写真实的出塞经历，但是，不能说这些拟乐府边塞诗都是因为出塞经历才写的，

更不能说都受了有出塞经历的诗人的创作带动。所谓的“出塞经历”实际上不构成创作拟乐府边塞诗的必要条件。

陈铁民列《盛唐诗人出塞与边塞诗创作情况表》，收入 71 位写过边塞诗的诗人及其 404 首诗，指出其中“有出塞经历者”共 35 人，存有 342 首诗。这个数据的确占据着最突出的地位。但是，陈氏这个表格中没有列出具体边塞诗的篇名，只是做了篇数的统计。这样一来，我们看不清楚盛唐边塞诗的具体篇目和内容，也就是说，盛唐边塞诗到底和前代（梁陈以来）的边塞诗有什么变化和鲜明特征，我们无法通过陈铁民的表格进行分析。故本文对其表格进一步进行补充，明确标示各个诗人的边塞诗篇目，以求进一步分析其中（一）“拟乐府边塞诗”（二）“反映社会真实或诗人出塞经历的边塞诗”的数量分布和变化。

首先，我们将陈铁民列举的 35 位有出塞经历的诗人的作品进行篇目罗列：

表一：陈铁民所收有出塞经历的 35 位诗人的“边塞诗”分类表补篇名表^①

诗人	数目 ^②	拟乐府边塞诗及音乐想象边塞诗	反映社会真实或诗人出塞经历的边塞诗及应制类边塞诗、送人从军赴边类诗
唐玄宗	4 首		《旋师喜捷》 一作平胡 、《平胡》、《送张说巡边》、《钱王峻巡边》 ^③
崔日用	2 首		《奉和圣制送张说巡边》、《奉和送金城公主适西蕃》 一作赵彦昭诗
苏頲	4 首		《奉和送金城公主适西蕃应制》、《边秋薄暮》 一作山阴 、《奉和圣制幸望春宫送朔方大总管张仁亶》、《钱赵尚书摄御史大夫赴朔方军》
张敬忠	1 首		《边词》 ^④
张说	16 首	《破阵乐词》二首	《送郭大夫元振再使吐蕃》、《巡边在河北作》（五古）、《巡边在河北作》（七古）、《奉和圣制送金城公主适西蕃应制》、《幽州夜饮》、《幽州别阴长河行先》、《幽州新岁作》、《奉和圣制送王峻巡边应制》、《将赴朔方军应制》、《送赵二尚书彦昭北伐》、《石门别扬六钦望》、《送赵顺直郎中赴安西副大都督》
员半千	1 首	《陇头水》	
王易从	1 首	《临高台》 ^⑤	

^① 原表《盛唐诗人出塞与边塞诗创作情况表》详参《文学遗产》2002 年第 3 期，第 34-37 页。按，陈铁民氏所统计之“边塞诗”，概念过于宽泛，且与所欲证明之“出塞与边塞诗创作”甚至无多大关联。本文检《全唐诗》一首一首抄出，指出其数据统计的不严谨之处。

^② 此数目为陈铁民统计之数量，统计数据来自《全唐诗》及《全唐诗补编·补全唐诗》。本文未检出的篇目或不认同其为边塞诗的篇目可能导致具体罗列的数字与陈铁民氏的数字有出入。

^③ 这四首，前两首是闻道捷报所作，后二首是送大臣巡边，虽可以宽泛地算入边塞诗，但是与陈铁民氏所列之出塞经历无关。前两首皇帝听到捷报的圣制，甚至可以用来当作庆功礼乐仪式上的凯歌，后二首是送大臣的圣制，有退毅命将之意，与其“曾巡幸并州”的经历无任何关系。

^④ 本诗为五绝，唐代五绝基本是入乐的，且题目云“词”。同时这首诗是作者“入朔方幕”经历的反映。

^⑤ 诗云：“汉主事祁连，良人在高阙。空台寂已暮，愁坐变容发。泛艳春幌风，裴回秋户月。可怜军书断，空使流芳歇。”按，此为鼓吹曲辞，《乐府诗集》卷十八汉铙歌下有《临高台》，此为拟乐府诗，与诗人“曾

寇泚	1 首		《度涂山》 ^①
贺知章	2 首		《送人从军》、《奉和圣制送张说巡边》
张宣明	1 首		《使至三姓咽面》
孙逖	2 首		《送李补阙摄御史充河西节度判官》、《送赵评事摄御史监军岭南》
崔国辅	2 首	《从军行》、《王昭君》、 《王昭君》 ^②	
王维	26 首（陈铁民原表列 28 首之数） ^③	《陇西行》、《从军行》、 《陇头吟》、《老将行》、 《燕支行》 ^④ 、《老将行》、 《李陵咏》 ^⑤ 、《少年行》四首（第一首 除外）、《伊州歌》	《榆林郡歌》、《奉和圣制送不蒙都护兼鸿胪卿归安西应制》、《送张判官赴河西》、《送岐山源长史归》、《送平淡然判官》、《送刘司直赴安西》、《送赵都督赴代州得青字》、《送宇文三赴河西充行军司马》、《凉州郊外野望》、《使至塞上》、《故西河郡杜太守挽歌》三首、《出塞》 ^⑥ 、《渭城曲》 ^⑦ 、《凉州赛神》
崔颢	8 首	《长安道》	《古游侠呈军中诸将》、《赠轻车》、《赠王威古》、《雁门胡人歌》、《赠梁州张都督》、《送单于裴都护赴西河》、《辽西作》
祖咏	1 首		《望蓟门》
储光羲	12 首	《贻从军行》、《陇头水送别》、《关山月》、 《明妃曲》四首	《哥舒大夫颂德》、《观范阳递俘》、《次天元十载华阴发兵作时有郎官点发》、《送兵健至州敕放作时任下邳县》、《同诸公送李云南伐蛮》、《贻鼓吹李丞时信安王北伐李公王之所器者也》、《送人随大夫和蕃》
王昌龄	26 首（陈铁民原表列 30 首之数）	《变行路难》、《塞下曲》四首、《塞上曲》、 《从军行》二首、《少年行》二首其一、《箜篌引》、《胡笳曲》、 《从军行》（大将军出战）、《从军行》七首、 《出塞》二首	《代扶风主人答》、《咏史》、《寄穆侍御出幽州》、 《旅望》 ^⑧ 、《城旁□□》 ^⑨
陶翰	5 首	《古塞下曲》 ^⑩ 、 《燕歌行》	《赠郑员外》、《出萧关怀古》、《经杀子谷》 ^⑪
颜真卿	1 首		《赠裴将军》
李华	1 首		《奉使朔方赠郭都护》

入朔方幕”无直接关联。

^① 涂山，即合黎山。《元和郡县志》卷四十，甘州张掖县，“合黎山，俗名要塗山。在县西北二百里，《禹贡》：‘导弱水至于合黎’”。此诗于王易从“入朔方幕”有关。

^② 崔国辅共计 3 首边塞诗，全部为拟乐府，怀疑陈铁民氏将 2 首《王昭君》误计为 1 首。三首均与其“曾游陇右”无关。

^③ 仅找到 26 首。其余诗歌无明显边塞诗特征，如《送崔兴宗》仅一句“君王未西顾”、另有《夷门歌》咏侯嬴、《寓言》二首为游侠，均无关边塞，故不录。以下篇数差异者，仅在括号中说明。

^④ 《全唐诗补编·补全唐诗》，中华书局 1992 年版，第 29 页。

^⑤ 按，此诗凭吊扶苏遗迹，严格意义上属于怀古诗。

王翰	4 首	《饮马长城窟行》 一作古长城 、《凉州词》二首	《奉和圣制送张尚书巡边》
孟浩然	5 首	《凉州词》二首	《送陈七赴西军》、《初出关旅亭夜坐怀王大校书》、 《送告八从军》
李白	58 首（陈 铁民原表 列 50 首之 数）	《战城南》、《天马歌》、 《胡无人》 （严风疾雷声） 、 《关山月》、《王昭君》 二首、《独不见》、《鸣 雁行》、《幽州胡马客 歌》、《白马篇》、《塞 下曲》六首、《塞上曲》、 《出自蓟北门行》、《北 上行》、《发白马》 （李 太白全集）卷六别子乐府 、《千里 思》、《折杨柳》、《紫 骝马》、《豫章行》 ^① 、 《从军行》、《子夜吴 歌·秋歌》、《子夜吴 歌·冬歌》、《捣衣篇》、 《猛虎行》、《军行》 作从军行 、《从军行》、《代 赠远》、《闺情》、《学 古思边》、《思边》、 《胡无人》 （李白集卷六）	《古风》其六、《古风》其十三、《古风》其二十 二、《古风》其三十四、《司马将军歌》 以代魏上魏几寿安 、 《赠郭将军》、《述德兼陈情上哥舒大夫》、《留 别于十一兄邀裴十三游塞垣》、《鲁郡尧祠送张十 四游河北》、《送羽林陶将军》、《送程刘二侍郎 兼独孤判官赴安西幕府》、《送外甥郑灌从军三首》、 《送族弟绾从军安西》、《送梁公昌从信安北征》、 《送白利从金吾董将军西征》、《送张秀才从军》、 《答王十二寒夜独酌有怀》 ^② 、《登邯郸洪波台置酒 观发兵》、《自广平乘醉走马六十里至邯郸登城楼 览古书怀》 ^③
张谓	5 首		《同孙构免官后登蓟楼》、《代北州老翁答》、《饯 田尚书还兖州》、《送皇甫龄宰交河》、《送卢举 使河源》
岑参	67 首（陈 铁民原表 列 80 首之 数）	《田使君美人舞如莲花 北铎歌》、《裴将军宅 芦管歌》	《北庭西郊候封大夫受降回军献上》、《登北庭北 楼呈幕中诸公》、《初过陇山途中呈宇文判官》、 《武威送刘单判官赴安西行营便呈高开府》、《北 庭贻宗学士道别》、《使交河郡在火山脚其地苦热 无雨雪献封大夫》、《安西馆中思长安》、《经火 山》、《题铁门关楼》、《白雪歌送武判官归京》、 《热海行送崔侍御还京》、《轮台歌奉送封大夫出 师西征》、《天山歌送萧治归京》、《火山云歌送 别》、《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》、《与独孤渐 道别长句兼呈严八侍御》、《送李副使赴碛西官军》、 《凉州馆中与诸判官夜集》、《酒泉太守席上醉后 作》、《燉煌太守后庭歌》、《银山碛西馆》、《太

^① 此诗（胡风吹代马，北拥鲁阳关）亦借古题写时事，王琦：“此诗盖为征戍之将士而言也。按《唐书·来瑱传》：上元二年，破史思明余党于鲁山，俘其贼渠，又战汝州，获其牛马、橐驼。知是时汝、邓之间为贼兵往来之地，所谓‘胡风吹代马，北拥鲁阳关’，乃安史之兵，非永王之兵也”（《李白太白全集》卷六，中华书局 2011 年版，第 297 页）。

^② 诗中书怀，但其中有“君不能学哥舒横行青海夜带刀，西屠石堡取紫袍”句，故予以宽泛列入。

^③ 此诗仅末句提及“方陈五饵策，一使胡尘清”，故予以宽泛列入。

			白胡僧歌》、《赠酒泉韩太守》、《送张献心充副使归河西杂句》、《寄宇文判官》、《碛西送李判官入京》、《送刘郎将归河东》、《送人赴安西》、《发临洮将赴北庭留别》、《临洮泛舟赵仙舟自北庭罢使还京》、《奉陪封大夫宴得征字时公兼鸿胪卿》、《奉陪封大夫宴瀚海亭纳凉》、《奉陪封大夫九日登高》、《武威春暮闻宇文判官西使还已到晋昌》、《题金城临河驿楼》、《河西春暮忆秦中》、《过酒泉忆杜陵别业》、《早发焉耆怀终南别业》、《宿铁关西馆》、《首秋轮台》、《北庭作》、《轮台即事》、《临洮龙兴寺玄上人院同咏青木香丛》、《灭胡曲》、《醉里送裴子赴镇西》、《日没贺延碛作》、《经陇头分水》、《献封大夫破播仙凯歌六首》、《过燕支寄杜位》、《题苜蓿峰寄家人》、《玉关寄长安李主簿》、《武威送刘判官赴碛西行军》、《酒泉太守席上醉后作》、《逢入京使》、《过碛》、《碛中作》、《赴北庭度陇思家》、《胡歌》、《赵将军歌》、《优钵罗花歌》
梁锜	1 首	《代征人妻喜夫还》 ^①	
徐九皋	3 首	《关山月》、《战城南》	《送部四镇人往单于别故知》
高适	49 首（陈表列 53 首之数）	《塞下曲》、《塞上》、《燕歌行》、《塞下曲》 ^② 、《和王七玉门关听吹笛 作塞上闻笛》	《蓟门行五首》、《蓟门不遇王之涣郭密之因以留赠》、《同吕员外酬田著作幕门军西宿盐山秋夜作》、《登百丈峰二首》、《同吕判官从哥舒大夫破洪济城回登积石军多福七级浮图》、《李云南征蛮诗》、《蓟中作》、《自淇涉黄河途中作十三首》其六、《登陇》、《送浑将军出塞》、《部落曲》、《送白少府送兵之陇右》、《河西送李十七》、《独孤判官部送兵》、《别冯判官》、《送蹇秀才赴临洮》、《送刘评事充朔方判官赋得征马嘶》、《送董判官》、《送李侍御赴安西》、《送裴别将之安西》、《武威同诸公过杨七山人得藤字》、《使青夷军入居庸三首》、《自蓟北归》、《金城北楼》、《同李员外贺哥舒大夫破九曲之作》、《信安王幕府诗》、《真定即事奉赠韦使君二十八韵》、《和窦侍御登凉州七级浮图之作》、《陪窦侍御泛灵云池》、《陪窦侍御灵云南亭宴诗得雷字》、《送兵到蓟北》、《九曲词三首》、《营州歌》、《自武威送赴临洮谒大夫不及因书即事寄河西陇右幕下诸公》 ^③ 、《在

^① 此诗代人作，且以征人闺怨古意为之，当属于广义的拟乐府诗，不可算是真实出塞经历的反映。见《全唐诗》卷 202，第 2116 页，梁锜共存诗 15 首，除此之外别无与边塞相关的诗。

^② 本首诗《全唐诗》重出，刘开扬考证为贺兰进明作。见《高适诗集编年笺注》，第四部分《误收之诗》，第 378 页。

^③ 《全唐诗补编·补全唐诗》，第 33 页。

			哥舒大夫幕下请辞退还兴奉诗》 ^①
钱起	8 首		《送崔校书从军》、《送张将军征西》、《卢龙塞行送韦掌记》、《送屈突司马充安西书记》、《陇右送韦三还京》、《送张管书记》、《送王相公赴范阳》、《奉送户部李郎中充晋国副节度使出塞》
刘方平	3 首	《梅花落》	《寄严八判官》、《寄陇右严判官》
王之涣	2 首	《凉州词二首》	
崔希逸	2 首		《燕支行营》二首 ^②
哥舒翰	1 首	《破阵乐》 ^③	
李昂	1 首	《塞上听弹胡笳作》 ^④	
萧沼	1 首		《阙题》（生年一半在燕支） ^⑤

其次，我们对陈铁民的无出塞经历或经历不详的 36 位诗人的边塞诗具体篇目也按照上述方式进行罗列：

表二：陈铁民所收有的无出塞经历或经历不详的 36 位诗人的“边塞诗”分类表补篇名表

诗人	数目	拟乐府边塞诗及音乐想象边塞诗	反映社会真实或诗人出塞经历的边塞诗及应制类边、送人从军赴边类诗
张九龄	5 首	《折杨柳》	《奉和圣制送尚书燕国公赴朔方》、《酬赵二侍郎使西军赠两省旧僚之作》、《钱王尚书出边》、《送赵都护赴安西》
李义	2 首		《奉和幸望春宫送朔方军大总管张仁亶》、《夏日都门送司马员外逸客孙员外佺北征》
张纘	1 首	《闺怨》	
李元纘	2 首	《绿墀怨》、《相思怨》	
裴淮	2 首		《奉和御制平胡》、《奉和圣制旋师喜捷》
胡皓	2 首	《大漠行》 一作塞词诗	《奉和圣制送张尚书巡边》

^① 诗云：“自从嫁与君，不省一日乐。遣妾作歌舞，好时还道恶。不是妾无堪，君家妇难作。下堂辞君去，去后君莫错。”见《全唐诗补编·补全唐诗》，第 34 页。按，此非边塞诗，而是一首借男女之情比喻辞别幕府之情的闺情诗，因题目与边塞相关，故予以宽泛收入。同书同页另有《闺情》诗，不录。

^② 《全唐诗补编·续拾》卷 11，第 816 页。

^③ 《全唐诗补编·续拾》卷 13，第 850 页。

^④ 此诗不存，仅存序。见《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局 2000 年版，第 98 页。序文中交待写作背景曰：“天宝七载十有一月，次于赤水军。将计口口。时有若尚书苏公，专交兵使，处于别馆。是日也，余因从韦公相与谑语，既尽筹画，且开樽俎。客有尹侯者，高冠长剑，尤善鼓琴。因按弦奏《胡笳》之曲，摧藏哀抑，闻之忘味。夫《胡笳》者首出蔡女，没于胡尘，泣胡尘而凄汉月，烦冤愁思之所作也，故有《出塞》、《入塞》之声，情商清微之韵。其音苦，其调悲。况此地近胡下”，故此诗虽作于塞上幕府，亦是以音乐想象为主的诗篇。

^⑤ 《敦煌诗集残卷辑考》，第 315 页。诗云：“生年一半在燕支，容鬓砂场日夜衰。萧关不隔乡原梦，瀚海长愁征战期。”

刘庭琦	1 首	《从军》 ^①	
韩休	2 首		《奉和御制平胡》、《奉和圣制送张说巡边》
袁晖	2 首	《正月闺情》	《奉和圣制送张尚书巡边》
殷遥	1 首	《塞上》	
沈如筠	2 首	《闺怨二首》	
贺朝	1 首	《从军行》	
万齐融	1 首	《仗剑行》	
张若虚	1 首	《代答闺梦还》	
崔珣	1 首	《孤寝怨》	
袁瓘	1 首	《鸿门行》	
李昂	1 首	《从军行》	
卢象	2 首	《杂诗二首》其一	《送赵都护赴安西》
李颀	5 首	《塞下曲》（黄云雁门郡）、《古塞下曲》、《古从军行》、《古意》、《塞下曲》（少年学骑射）	
常建	10 首	《塞上曲》、《塞下》、《塞下曲四首》	《客有自燕而归哀其老而赠之》、《昭君墓》、《吊王将军墓》、《送李大都护》
杜頔	1 首	《从军行》	
万楚	1 首	《骢马》	
刘长卿	13 首	《鄂渚听杜别驾弹胡琴》、《从军六首》、《疲兵篇》、《王昭君歌》	《平蕃曲三首》 ^② 、《送裴四判官赴河西军试》
贺兰进明	1 首	《行路难五首》其三 ^③	
李希仲	2 首	《蓟门行二首》 ^④	
刘湾	3 首	《出塞曲》 ^{作题诗} 、《李陵别苏武》	《云南曲》
薛奇童	2 首	《塞下曲》	《云中行》 ^⑤
屈同仙	1 首	《燕歌行》	

^① 诗云：“朔风吹寒塞，胡沙千万里。陈云出岱山，孤月生海水。决胜方求敌，衔恩本轻死。萧萧牧马鸣，中夜拔剑起。”全诗片段化的描写，无法确定其属于社会真实或艺术想象。

^② “凯乐体”边塞诗。此诗作于天宝八载哥舒翰破石堡城之时，参见《刘长卿诗编年笺注》，中华书局1996年版，第23页。

^③ 《全唐诗》录贺兰进明诗共7首，分别为《古意三首》、《行路难五首》。《古意三首》其一云：“秦庭初指鹿，群盗满山东。忤意皆诛死，所言谁肯忠。武关犹未启，兵入望夷宫。为崇非涇水，人君道自穷。崇兰生涧底，香气满幽林。采采欲为赠，何人是同心。日暮徒盈把，裴回忧思深。慨然纫杂佩，重奏丘中琴。”此诗借乐府比兴以及咏史笔法来写安史之乱并批评唐玄宗，不是边塞诗。只有《行路难五首》其三：“君不见芳树枝，春花落尽蜂不窥。君不见梁上泥，秋风始高燕不栖。荡子从军事征战，蛾眉婵娟守空闺。独宿自然堪下泪，况复时闻乌夜啼。”属于“闺怨体”边塞诗。见《全唐诗》卷158，第1612-1613页。

^④ 《全唐诗》卷24《杂曲歌辞》收录，《全唐诗》卷158亦收。

^⑤ 据《云中行》首末句“日暮寒风吹客衣”，薛奇童当身游云中。陈铁民云入塞经历不详，失。

杜甫	22 首	《前出塞九首》、《后出塞五首》	《送高三十五书记》、《兵车行》、 《高都护骢马行》、《投赠哥舒开府 二十韵》、《房兵曹胡马诗》、《寄 高三十五书记》、《赠田九判官梁丘》、 《送韦书记赴安西》
贾至	3 首	《燕歌行》、《出塞曲》	《送友人使河源》
郎士元	1 首		《送李将军赴定州》 一作送彭将军
皇甫冉	3 首(陈表 列 1 首)	《出塞》、《雨雪》	《送王相公之幽州》
郑虔	1 首	《闺情》	
柳中庸	4 首	《秋怨》、《征怨》、《凉州曲二首》	
赵徵明	1 首		《回军跛者》
史昂	1 首		《野外遥占浑将军》 ^①

以上二表中所列“反映社会真实或诗人出塞经历的边塞诗及应制类边塞诗、送人从军赴边类诗”一栏中，收入的诗篇有相当数量的送将应制、庆贺胜利、送人从军、投赠边将等诗歌，如唐玄宗及群臣唱和的《平胡》、《送张说巡边》、《奉和送金城公主适西蕃》、《奉和圣制幸望春宫送朔方大总管张仁亶》系列君臣群体性诗作，虽亦是初盛唐国家外事四夷的种种社会生活的反映，但均与诗人个人有无出塞的经历无关。表中所收有宽泛之嫌。但本文也遵照这种宽泛收录的方法，将陈铁民未收的《全唐诗》所录边塞诗列成表格，试图更为明白地表现边塞诗题材来源的多元化和具体细节。

我们详细罗列边塞诗，就会发现，陈铁民忽视了“拟乐府边塞诗及音乐想象边塞诗”这一写作传统的存在以及对诗人写作的持续影响。即使像高适《燕歌行》这样的名作也是基于这个写作传统与文人出塞经历和社会生活现实的结合而创作完成的。

表三：补陈铁民未收的边塞诗作分类篇名表（并增列应制酬赠类、送人从军赴边、咏史咏物类诗）

诗人	数目	全唐诗 卷数	拟乐府边塞诗及与受音乐文 学影响的边塞诗	反映诗人出塞经历及社 会真实的边塞诗	应制酬赠类、送人 从军赴边类诗
唐太宗	5 首	卷 1	《饮马长城窟行》	《执契静三边》、《于 北平作》、《辽城望月》、 《伤辽东战亡》	
上官昭	1 首	卷 5	《彩书怨》		

^① 按，史昂诗，《全唐诗补编·续拾》中录 2 首，分别为《述怀》、《野外遥占浑将军》，《述怀》有“昔在乐河外，征马倦风尘”句，《野外遥占浑将军》诗云“山头一队欲凌云，白马红（旗）纓出众群。诸人气色不如此，只应者个是将军。”浑将军，陈铁民或认为与高适《送浑将军出塞》之浑释之为同一人，然此时无与边塞相关之景色描写，不能确定。而据《全唐诗补编·续拾》及《敦煌诗集残卷辑考》，史昂与浑惟明同时人，浑惟明曾任永王李璘部将，事见《旧唐书·永王璘传》（卷 107，中华书局点校本第 3264-3266 页），故此诗是否是边塞诗，当存疑，不当列入。

容					
鲍氏君徽	1 首	卷 7	《关山月》		
余延寿	1 首	卷 18	《横吹曲辞·折杨柳》		
陈昭	1 首	卷 19	《相和歌辞·昭君词》		
杨凌	1 首	卷 23	《琴曲歌辞·明妃怨》		
乐府	1 首	卷 20	《拓枝词》（将军奉命即须行）		
乐府	1 首	卷 26	《突厥三台》（雁门山上雁初飞）		
乐府 （水调歌）	5 首	卷 27	《水调歌第一》、《水调歌第二》、《水调歌第四》、《水调歌入破第一》、《水调歌入破第四》		
乐府 （凉州）	1 首	卷 27	《凉州歌第二》		
乐府 （伊州）	4 首	卷 27	《伊州歌第一》、《伊州歌第三》、《伊州歌入破第二》、《伊州歌入破第三》		
乐府 （陆州）	2 首	卷 27	《陆州歌排遍第四》、《簇拍陆州》		
乐府 （石州）	1 首	卷 27	《石州》		
乐府 （盖罗缝）	2 首	卷 27	《盖罗缝》（王昌龄“秦时明月汉时关”）、《盖罗缝》（王昌龄“音书杜绝白狼西”）		
乐府 （采桑）	1 首	卷 27	《采桑》（自古多征战）		
乐府 （破阵乐）	3 首	卷 27	《破阵乐》（秋来四面足风沙）、《破阵乐》（汉兵出顿金微）、《破阵乐》（少年胆气凌云）		
乐府 （战胜乐）	1 首	卷 27	《战胜乐》（百战得功名）		
乐府 （征步郎）	1 首	卷 27	《征步郎》（塞外虏尘飞）		
乐府 （镇西）	1 首	卷 27	《镇西》（天边物色更无存）		
乐府 （回纥）	1 首	卷 27	《回纥》（曾闻瀚海使难通）		
袁朗	1 首	卷 30	《赋饮马长城窟行》		

突威	1 首	卷 30	《出塞曲》		
杨师道	2 首	卷 34	《陇头水》		《咏马》
许敬宗	1 首	卷 35			《奉和执契静三边应诏》
李义府	1 首	卷 35			《和边城秋气早》
虞世南	5 首	卷 36	《从军行》二首、《饮马长城窟行》、《出塞》、《中妇织流黄》		
王宏	1 首	卷 38	《从军行》		
陈子良	2 首	卷 39		《于塞北春日思归》、	《送别》 ^①
来济	1 首	卷 39		《出玉关》	
张文琮	1 首	卷 39	《昭君怨》		
上官仪	1 首	卷 40	《王昭君》		
卢照邻	10 首	卷 42	《关山月》、《上之回》、《紫骝马》、《战城南》、《梅花落》、《陇头水》、《雨雪曲》、《昭君怨》、《折杨柳》	《送幽州陈参军赴任寄乡曲父老》	
韦承庆	1 首	卷 46	《折杨柳》		
杨炯	6 首	卷 50	《从军行》、《出塞》、《有所思》、《折杨柳》、《紫骝马》、《战城南》		
宋之问	5 首	卷 51-53	《咏笛》 一作李峤诗、一作沈佺期诗 、《王昭君》	《军中人日登高赠房明府》、《送朔方何侍郎》、《燕巢军幕》	
崔湜	6 首	卷 54	《折杨柳》	《塞垣行》 一作崔融诗 、《边愁》、《早春边城怀归》	《奉和金城公主适西蕃应制》
崔液	1 首	卷 54	《代春闺》		
李峤	6 首	卷 57-61	《倡妇行》	《奉使筑朔方六州城率尔而作》、《安辑岭表事平罢归》、《军师凯旋自邕州顺流舟中》	《饯薛大夫护边》、《送骆奉礼从军》
杜审言	5 首	卷 62			《送和西蕃使》、《送高郎中北使》、《送崔融》、《赠苏味道》、《赠苏绾书记》
董思恭	2 首	卷 63	《昭君怨二首》		
刘允济	1 首	卷 63	《怨情》		
辛常伯	1 首	卷 63	《军中行路难》		

^① 陈子良《送别》诗云：“落叶还聚散，征禽去不归。以我穷途泣，沾君出塞衣。”以末句故，予以宽泛收入。见第 498 页。

宋璟	1 首	卷 64			《奉和圣制送张说巡边》
苏味道	1 首	卷 65		《单于川对雨二首》其二	
郭震	4 首	卷 66	《塞上》 ^① 、《王昭君》三首、		
王无竞	1 首	卷 67		《北使长城》	
崔融	5 首	卷 68	《关山月》、《古意》、《从军行》	《西征军行遇风》、《塞上寄内》	
阎朝隐	1 首	卷 69			《奉和送金城公主适西蕃应制》
韦元旦	1 首	卷 69			《奉和送金城公主适西蕃应制》
唐远恕	1 首	卷 69			《奉和送金城公主适西蕃应制》
李适	1 首	卷 69			《奉和送金城公主适西蕃应制》
刘宪	2 首	卷 71	《折杨柳》		《奉和送金城公主入西蕃应制》
徐彦伯	4 首	卷 76	《胡无人行》、《闺怨》、《春闺》		《奉和送金城公主入西蕃应制》
骆宾王	10 首	卷 77-79	《从军中行路难》 其一 平遥的诗与歌，此篇其一 、《从军行》、《王昭君》、	《在军中赠先远知己》、《边城落日》、《宿温城望军营》、《早秋出塞寄东台详正学士》、《久戍边城有怀京邑》、《在军中登楼》	《送郑少府入辽共赋侠客远从戎》
张易之	1 首	卷 80	《出塞》		
乔知之	5 首	卷 81	《苦寒行》、《从军行》 一作秋 、《拟古赠陈子昂》、《和李侍郎古意》、《折杨柳》		
刘希夷	4 首	卷 82	《将军行》、《从军行》、《春女行》、《入塞》		
陈子昂	20 首	卷 83-84	《出塞》	《感遇诗三十八首》其三（苍苍丁零塞）、《感遇诗三十八首》其二十九（丁亥岁云暮）、《感遇诗三十八首》其三十四（朔风吹海树）、《感	《送别出塞》、《送魏大从军》

^① 陈铁民言：“郭震，累任边帅，有《塞上》诗传世。”（《文学遗产》2002 年第 3 期，第 34 页）但这首诗看不出与郭震（元振）的累任边帅有关，是一首淡化时代特征的乐府诗：“塞外虏尘飞，频年出武威。死生随玉剑，辛苦向金微。久戍人将老，长征马不肥。仍闻酒泉郡，已合数重围。”据《旧唐书·郭元振传》，郭元振受则天知名，即充使聘吐蕃，时吐蕃请和，郭元振以离间之计除掉吐蕃大将论钦陵，大足元年（701）迁凉州都督、陇右诸军州大使。“在凉州五年，夷夏畏慕，令行禁止，牛羊被野，路不拾遗。”（《旧唐书》第 3044 页）可见与诗中所言酒泉被围、征战辛苦之辞不符。

				遇诗三十八首》其三十五（本为贵公子）、《感遇诗三十八首》其三十七（朝入云中郡）、《西还至散关答乔补阙知之》、《题居延古城赠乔十二知之》、《赠赵六贞固二首》其一、《答韩使同在边》、《征东至洪门答宋十一参军之问》、《登蓟丘楼送贾兵曹入都》、《登幽州台歌》、《东征答朝臣 _{作达} 相送》、《居延海闻莺作》、《送著作佐郎崔融等从梁王东征》、《登蓟城西北楼送崔著作融入都》、《还至张掖古城闻东军告捷赠韦五虚己》	
崔泰之	1 首	卷 91			《奉和圣制送张尚书巡边》
薛稷	1 首	卷 93			《奉和送金城公主适西蕃应制》
马怀素	1 首	卷 93			《奉和送金城公主适西蕃应制》
沈佺期			《骢马》、《春闺》、《陇头水》、《关山月》、《折杨柳》 _{一作宋之问诗、} 《梅花落》 _{一作宋之问诗、} 《紫骝马》、《被试〈出塞〉》、《杂诗三首》其二、其三、《古意呈乔补阙知之》	《塞北二首》、《送卢管记仙客北伐》	《送金城公主适西蕃应制》、《送陆侍御余庆北使》
张柬之	1 首	卷 99	《出塞》		
郑遂初	1 首	卷 100	《别离怨》（荡子戍辽东）		
东方虬	3 首	卷 100	《昭君怨》三首		
武平一	1 首	卷 102			《送金城公主适西蕃》
韦安石	1 首	卷 104			《侍宴旋师喜捷应制》
郑愔	8 首	卷 106	《胡笳曲》、《折杨柳》、《秋闺》、《塞外三首》		《送金城公主适西蕃应制》、《奉和幸望春宫送朔方大总管张仁亶》

源乾曜	1 首	卷 107			《奉和圣制送张尚书巡边》
徐坚	2 首	卷 107			《奉和圣制送张尚书巡边》、《奉和送金城公主适西蕃应制》
许景先	3 首	卷 111	《折柳篇》、《阳春怨》		《奉和圣制送张尚书巡边》
王丘	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
苏晋	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
崔禹锡	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
张嘉贞	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
卢从愿	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
王光庭	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
徐知仁	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
席豫	1 首	卷 111			《奉和圣制送张尚书巡边》
徐延寿	1 首	卷 114	《折杨柳》		
顾朝阳	1 首	卷 124	《王昭君》		
苑咸	1 首	卷 129			《送大理正摄刺史判凉州别驾》
韦应物	3 首	卷 189	《鞞鼓行》		《送李侍御益赴幽州幕》、《送孙微赴云中》
李嘉祐	1 首	卷 206			《送崔夷甫员外和蕃》
皇甫曾	3 首	卷 210			《送和西蕃使》、《送王相公赴幽州》、《赠老将》
韩翃	3 首	卷 243-245			《送孙泼赴云中》、《寄哥舒仆射》、《奉送王相公缙赴幽州巡边》
常衮	1 首	卷 254			《代员将军罢战后归故里》
严武	1 首	卷 261		《边城早秋》	
郑锡	6 首	卷 262	《陇头别》、《度关山》、		

			《出塞》、《玉阶怨》、《千里思》、《出塞曲》		
严维	1 首	卷 263			《送房元直赴北京》
顾况	3 首	卷 264	《从军行二首》、《塞上曲》		
耿漳	8 首	卷 268-269	《关山月》、《陇西行》、《入塞曲》、《塞上曲》、《凉州词》		《送王将军出塞》、《送李将军》、《赠张将军》
戎昱	12 首	卷 270	《塞下曲》六首（五言）、《闻笛》 一作李益诗，题做《夜上受降城闻笛》 、《从军行》、《塞下曲》（七言）、《塞上曲》	《泾州观元戎出师》、《出军》 ^①	
窦群	4 首	卷 271	《老将行》、《少妇词》	《奉使蜀门》、《从军别家》 ^②	
韦元甫	1 首	卷 272	《木兰歌》		
戴叔伦	10 首	卷 273-274	《从军行》、《边城曲》、《昭君词》（汉宫若远近）、《关山月》二首、《昭君词》（汉家宫阙梦中归）、《塞上曲二首》、《闺怨》		《送耿十三漳复往辽海》 ^③
卢纶	8 首	卷 277-278	《和张仆射塞下曲》六首、《从军行》 一作李益诗，题做塞上	《逢病军人》	
王表	1 首	卷 281	《成德乐》		
李益	44 首	卷 282-283	《紫骝马》、《塞下曲》四首、《从军北征》（天山雪后海风寒）、《塞下曲》	《从军有苦乐行》 时从回纥 、《登长城》 一作作塞上曲 、《送辽阳使还军》、《观回军》、《来从塞上骑行》 自朔方行作 、《夜发军中》、《将赴朔方早发汉武泉》、《五城道中》、《登夏州城观送行人赋得六州胡儿歌》、《从军夜次六胡北饮马泉磨剑石为祝殇辞》、《赴邠宁留别》、《盐州过胡儿饮马泉》 一作过五原胡儿饮马泉 、《再赴渭北使	《送常侍御使西蕃寄题西川》、《送韩将军还边》、《献刘济》、《赋得路旁一株柳送邢校书赴延州使府》

^① 此诗最早见洪迈《万首唐人绝句诗》卷七十五，题做《出军》。笔者颇怀疑此“出军”当为“出塞”之误。

^② 按，此诗写作背景为元和元年八月之后，袁滋任义成节度使，镇滑台（今河南省滑县），辟为从事，释褐授秘校，作此诗。见《唐才子传校笺》第二册，1989年版，第244页。诗云“自笑儒生著战袍，书斋壁上挂弓刀。如今便是征人妇，好织回文寄窦滔”，当时是河北藩镇未平，而诗为寄内之作，有自谑玩笑之成分，并非严格意义上的从军诗，更非边塞诗。但因以考察边塞诗生成之故，故亦宽泛列入。

^③ 此诗蒋寅《戴叔伦诗集校注》列入备考部分，见上海古籍出版社2010年版，第230页。按，自上元二年，平卢节度使已经南迁至淄青，德宗时期，发生了河北四镇之乱。此诗所述“辕门正休暇，投策拜元戎”，与大历贞元间东北边塞实情不符，伪作的可能性极大。

				府留别》、《观骑射》、 《幽州赋诗见意时佐刘 幕》、《军次阳城烽舍 北流泉》、《度破讷砂 二首》、《夜上西城听 梁州曲二首》、《暖川》 一作征人歌 、《边思》、《送 客还幽州》、《送客归 振武》、《听晓角》、 《回军行》、《邠宁春 日》、《夜宴观石将军 舞》、《统汉峰下》、 《临淳沱见蕃使列名》、 《夜上受降城闻笛》、 《赴渭北宿石泉驿南望 黄堆烽》、《上黄堆烽》	
李端	9 首	卷 284-286	《千里思》、《关山月》、 《度关山》、《雨雪曲》、 《昭君词》	《边头作》	《赠故将军》、《奉 送宋中丞使河源》、 《送王羽林往秦 州》
周存	1 首	卷 288		《西戎献马》	
杨凭	2 首	卷 289	《边情》	《边塞行》	
杨凝	2 首	卷 290	《从军行》		《送人出塞》
杨凌	1 首	卷 291	《明妃怨》		
司空曙	2 首	卷 293	《塞下曲》、《关山月》		
王烈	2 首	卷 295	《塞上曲二首》		
卫象	1 首	卷 295	《古词》		
王建	22 首	卷 297-302	《古从军》、《凉州行》、 《垓 一作陇 头水》、《塞上梅 一作 梅 》、《饮马长城窟》、《关 山月》、《送衣曲》、《秋 夜曲》二首其一、《塞上》、 《句》（单于不向南牧马， 席其遍满天山下）	《远征归》、《闻故人 自征戍回》、《幽州送 中稷评事归平卢》、《辽 东行》、《渡辽水》、 《送人游塞》、《塞上 逢故人》	《寄李益少监兼送 张实游幽州》、《赠 胡泚将军》、《送 振武张尚书》、《送 阿史那将军安西迎 旧使灵轂》、《太 和公主和蕃》
刘商 ^①	18 首	卷 303	《胡笳十八拍》		
李约	3 首	卷 309	《从军行》三首		
于鹄	5 首	卷 310	《出塞 一作塞上 》三首、《塞上 一作塞中 曲》二首		
武元衡	7 首	卷 317	《塞下曲》	《出塞作》、《幕中诸 公有观猎之作因继之》、	

^① 刘商有《行营即事》、《行营送人》、《行营病中》三首作于汴州宣武军节度使幕府，时任汴州观察判官（见《唐才子传校笺》第二册第260页）。《行营病中》诗云“心许征南破虏归”，则应指淮西李希烈，并非边塞诗。

				《石州城》、《塞上春怀》、《塞外月夜寄荆南熊侍御》、《单于罢战却归题善阳馆》	
权德輿	4 首	卷 321-328	《秋闺月》、《玉台体十二首》其四		《赠老将》、《送张曹长工部大夫奉使西番》
杨巨源	10 首	卷 333	《关山月》	《长城闻笛》、《卢龙塞行送韦掌记二首》	《送股员外使北番》、《赠张将军》、《赠邻家老将》、《和吕舍人喜张员外自北番回境上先寄二十韵》、《送太和公主和番》、《失题》
令狐楚	14 首	卷 334	《闺人赠远二首》、《从军词》五首、《王昭君》、《年少行》四首其一、其二、其三、《塞下曲二首》、《相思河》		
王涯	17 首	卷 346	《塞上曲》二首、《陇上行》、《春闺思》、《闺人赠远五首》、《从军词三首》、《塞下曲二首》、《平戎辞》、《秋思赠远二首》		
陈羽	3 首	卷 348	《从军行》		《冬晚送友人使西蕃》、《读苏属国传》
欧阳詹	2 首	卷 349		《塞上行》	《送张骠骑邠宁行营》
柳宗元	4 首	卷 350	《唐铙歌鼓吹十二篇》其八《铁山碎》、其十《吐谷浑》、其十一《高昌》、其十二《东蛮》、		
刘禹锡	5 首	卷 354-365	《捣衣曲》、《边风行》		《送浑大夫赴丰州》、《送李二十九兄员外赴邠宁使幕》、《送工部张侍郎入蕃吊祭》
张仲素	14 首	卷 367	《春闺思》、《陇上行》、《王昭君》、《秋夜曲》、《塞上曲》、《塞下曲五首》、《秋思 本有国字 二首》、《天马辞二首》		

吕温	13 首	卷 370-371		《吐蕃别馆和周十一郎中杨七录事望白水山作》、《青海西寄窦三端公》、《蕃中拘留岁余回至陇石先寄城中亲故》、《吐蕃别馆卧病寄朝中诸友》、《吐蕃别馆中和日寄朝中僚旧》、《吐蕃别馆月夜》、《经河源军汉村作》、《题河州赤岸桥》、《吐蕃别馆送杨七录事先归》、《奉送范司空赴朔方》、《蕃中答退浑词二首》	
孟郊	4 首	卷 372-380	《征妇怨》、《羽林行》、《有所思》、	《边城吟》	
张籍	27 首	卷 382-386	《征妇怨》、《寄衣曲》、《关山月》、《陇头行》、《塞下曲》、《将军行》、《思远人》、《望行人》、《出塞》 一作塞上曲 、《凉州词三首》、《老将》	《西州》、《蓟北旅思》 一作送远人 、《渔阳将》、《蓟北春怀》、《征西将》、《送防秋将》、《没蕃故人》、《泾州塞》、《邻妇哭征夫》	《送远》 一作边使 、《送流人》、《送安西将》、《赠赵将军》、《送和蕃公主》
李贺	5 首	卷 392-394	《雁门太守行》、《马诗二十三首》其四、《申胡子蟠筼筴歌》、《塞下曲》 乐府诗作二首		《送秦光禄北征》
刘叉	1 首	卷 395		《塞上逢卢仝》	
元稹	3 首	卷 399、 419		《塞马》、《西凉伎》、《缚戎人》、《阴山道》	
白居易	10 首	卷 426、 437、439、 441、448	《王昭君》二首 ^{时年十七} 、《昭君怨》、《闺怨词三首》其三、《赋得边城角》、《听芦管》	《新丰折臂翁》、《城盐州》、《缚戎人》、《西凉伎》、《阴山道》	
杨衡	2 首	卷 465	《征人》 一作思妇 、《边思》		
李宣远	2 首	卷 466		《井州路》 作杨达诗，题云宣远作 、《近无西耗》 作李肇方诗	
刘言史	4 首	卷 468		《赋蕃子牧马》、《牧马泉》	《送婆罗门归本国》、《代胡僧留别》
长孙佐辅	3 首	卷 469	《关山月》、《陇西行》	《答边信》 作代寄边信词二首	
庄南杰	1 首	卷 470	《雁门太守行》		
宋济	1 首	卷 472		《塞上闻笛》 一作和王七塞上闻笛	

				关山吹笛	
刘皂	2 首	卷 472		《边城柳》、《旅次朔方》 一作贾岛诗	
李廓	3 首	卷 479	《鸡鸣曲》、《猛士行》	《送振武将军》	
鲍溶	11 首	卷 487	《壮士行》、《塞下》、《苦哉远征人》、《赠远》、《陇头水》、《琴曲歌辞·秋思》二首其一、《羽林行》、《鸣雁行》、《塞上行》		《赠李黯将军》、 《寄宋中锡评事时从李少师移军回归》
陈去疾	3 首	卷 490	《塞下曲》		《送韩将军之雁门》、《送人谪幽州》
沈亚之	1 首	卷 493			《答殷尧藩赠罢泾源记室》
施肩吾	3 首	卷 494	《古离别》二首其二、《昭君怨》		《赠边将》
姚合	14 首	卷 495-502	《剑器行三首》、《从军乐二首》、《塞下曲》、《从军行》	《穷边词二首》	《送狄尚书镇太原》、《送李侍御过夏州》、《送无可上人游边》 作送僧无可、 《赠卢大夫将军》
郑巢	1 首	卷 504			《送边使》
王睿	1 首	卷 505	《解昭君怨》		
章孝标	1 首	卷 506	《闻角》		
陈标	1 首	卷 508	《饮马长城窟》		
顾非熊	4 首	卷 509	《关山月》	《塞上即事二首》	《送于中丞入回鹘》
张祜	13 首	卷 510-511	《雁门太守行》、《塞下》、《塞下曲》、《塞上曲》、《采桑》、《从军行》、《穆护砂》、《金殿乐》、《昭君怨》二首、《边思》、《破阵乐》	《塞上闻笛》 一作塞客笛	
朱庆余	7 首	卷 514-515	《塞下曲》	《入萧关》、《塞下感怀》、《长城》	《送于中丞入蕃册立》、《送韦校书佐灵州幕》、《送李侍御入蕃》
厉玄	1 首	卷 516	《从军行》		
雍陶	5 首	卷 518		《赠金河戍客》、《塞上宿野寺》、《罢还边将》、《渡桑干河》	《送于中丞使北蕃》
杜牧	11 首	卷 520-527	《闺情代作》、《少年行》二首其一	《史将军二首》其二、《河湟》、《边上闻笛》	《今皇帝陛下诏征兵不日功集河湟》

				三首》、《并州道中》、 《游边》	诸郡次第归降臣获 睹圣功辄献歌咏》、 《夏州崔常侍自少 常亚列出领麾幢十 韵》
许浑	7 首	卷 528-538	《塞下》、《听琵琶》		《赠梁将军》、《征 西旧卒》、《破北 虏太和公主归宫 阙》、《吴门送振 武李从事》、《闻 边将刘皋无辜受 戮》
李商隐	2 首	卷 539-541	《王昭君》		《赠别前蔚州契苾 使君》
纪唐夫	1 首	卷 542	《骢马曲》		
刘得仁	1 首	卷 544		《塞上行作》	
薛逢	4 首	卷 548	《醉中闻甘州》、《凉州词》	《狼烟》、《感塞》	
赵嘏	19 首	卷 549-550	《昔昔盐·关山别荡子》、 《昔昔盐·风月守空闺》、 《昔昔盐·恒敛千金笑》、 《昔昔盐·长垂双玉啼》、 《昔昔盐·彩凤逐帷低》、 《昔昔盐·倦寝听晨鸡》、 《昔昔盐·前年过代北》、 《昔昔盐·今岁往辽西》、 《昔昔盐·一去无远意》、 《昔昔盐·那堪惜马蹄》	《降虏》、《平戎》	《送韦处士归省朔 方》、《送从翁中 丞奉使黠戛斯六 首》
卢肇	1 首	卷 551	《杨柳枝》		
丁稜	1 首	卷 552	《塞下曲》		
姚鹄	3 首	卷 553		《塞外寄张侍御》	《赠边将》、《送 友人出塞》
项斯	2 首	卷 554		《边游》	《长安退将》
马戴	13 首	卷 555-556	《关山曲》二首、《塞下曲》 二首、《出塞词》、《征妇 叹》 ^④ 、	《旅次夏州》、《陇上 独望》、《边将》、《边 城独望》、《别灵武令 狐校书》	《送和北虏使》、 《赠友人边游回》 并序数诗
薛能	5 首	卷 558-561	《拓枝词三首》其一、其二		《送友人出塞》、 《送李湜出塞》、 《赠出塞客》
刘威	1 首	卷 562		《塞上作》	
卢渥	1 首	卷 566			《送卢潘尚书之灵

^④ 按，此诗当有感于现实生活，但叹为乐府用语，该诗也体现出乐府笔法的影响。再如张籍《楚妃叹》、《古钗叹》；元结《系乐府十二首·陇上叹》、《古遣叹》；皮日休《正乐府十篇·橡媪叹》等。

					武》
贾岛	6 首	卷 571-574	《代边将》	《渡桑干》、《上邠宁 邢司徒》	《送邹明游灵武》、 《送友人游塞》 ^① 、 《送友人如边》、
温庭筠	5 首	卷 575-583	《塞寒行》、《边笳曲》、 《敕勒歌塞北》、《过西堡 塞北》、《杨柳八首》其八 (织锦机边莺语频)		
刘驾	13 首	卷 585	《古出塞》、《战城南》、 《塞下曲》		《唐乐府十首》
刘沧	1 首	卷 586	《边思》		
李频	7 首	卷 587-589	《春闺怨》	《朔中即事》	《送边将》、《太 和公主还宫》、《赠 长城庾将军》、《送 友人往振武》、《送 友人游塞北》
曹邨	3 首	卷 591-593	《战城南》、《长城下》、 《蓟北门行》		
储嗣宗	1 首	卷 594		《随边使过五原》	
司马扎	1 首	卷 596	《古边卒思归》		
霍总	2 首	卷 597	《塞下曲》、《关山月》		
高骈	7 首	卷 598	《闺怨》、《塞上曲二首》	《叹征人》、《边城听 角》、《边方春兴》、 《塞上寄家儿》	
于濬	12 首	卷 599	《塞下曲》、《辽阳行》、 《沙场夜》、《古征战》、 《恨从军》、《子从军》、 《陇头水》、《古离别二首》 其二、《陇头吟》	《游边录戍卒言》、《戍 客南归》、《戍卒伤春》	
翁绶	4 首	卷 600	《陇头吟》、《关山月》、 《雨雪曲》、《折杨柳》		
李昌符	4 首	卷 601		《书边事》 作边行出郭 作塞上行 、《登临洮望萧关》	《送人出塞》、《送 人游边》
汪遵	3 首	卷 602	《战城南》、《昭君》、《长 城》		
许棠	12 首	卷 603-604	《塞下二首》	《塞外书事》、《雁门 关野望》、《五原书事》、 《出塞门》、《银州北 书事》、《夏州道中》、 《陇上书事》、《边城 晚望》、《将过单于》	《送友人北游》
邵谒	1 首	卷 605	《战城南》		

^① 贾岛此诗之后另有《思游边友人》一首，不录。

林宽	1 首	卷 606		《塞上还答友人》	
司空图	2 首	卷 632、 633	《塞上》	《河湟有感》	
周繇	1 首	卷 635			《送边上从事》
聂夷中	1 首	卷 636	《胡无人行》		
张乔	9 首	卷 638-639	《塞上》 一作塞下曲	《书边事》、《再书边 事》、《游边感怀二首》、	《宴边将》、《赠 边将》、《送河西 从事》、《河湟旧 卒》
曹唐	3 首	卷 640			《羽林贾中丞》、 《送康祭酒赴轮 台》、《哭陷边许 兵马使》
李山甫	4 首	卷 643		《兵后寻边三首》	《赠宿将》
李咸用	5 首	卷 644-645	《陇头行》、《关山月》、 《昭君》	《边城听角》	《送边将》
胡曾	7 首	卷 647	《独不见》、《交河塞下曲》		《草檄答南蛮有 咏》、《咏史诗· 李陵台》、《咏史 诗·玉门关》、《咏 史诗·铜柱》、《咏 史诗·长城》
方干	2 首	卷 648		《朔管》	《赠功成将》
罗邺	7 首	卷 654	《征人》、《春闺》	《趁职单于留别阙下知 己》、《河湟》	《长城》、《老将》、 《边将》
罗隐	6 首	卷 657-665	《陇头水》	《登夏州城楼》、《夏 州胡常侍》、《塞外》、 《边夜》	《送秦州从事》
章碣	1 首	卷 669			《赠边将》
秦韬玉	3 首	卷 670	《塞下》、《紫骝马》		《边将》
唐彦谦	1 首	卷 671			《咏马二首》其二、
周朴	6 首	卷 673	《塞上曲》、《塞下曲》	《边思》、《塞上行》、 《塞上》（受降城必破）	《寄塞北张符》
郑谷	2 首	卷 674			《送人游边》、《寄 边上从事》
崔涂	2 首	卷 679		《陇上逢江南故人》	《湖外送友人游 边》
韩偓	2 首	卷 682		《边上看猎赠元戎》、 《并州》	
卢汝弼	4 首	卷 688	《和李秀才边庭四时怨》四 首		
戴司颜	1 首	卷 690	《塞上》		
杜荀鹤	2 首	卷	《塞上》（草白河冰合）、		

		691-692	《塞上》（旌旗猎猎汉将军）		
郑准	1 首	卷 694			《代寄边人》
韦庄	3 首	卷 696、 698、700		《赠边将》、《绥州作》	《平陵老将》
王贞白	10 首	卷 701	《拟塞外征行》、《少年行二首》其二、《塞上曲》、《度关山》、《出自蓟北门行》、《胡笳曲》、《入塞》	《从军行》、《古悔从军行》 ^① 、《晓发萧关》	
张蠙	12 首	卷 702	《塞下曲》	《登单于台》、《过萧关》、《蓟北书事》、《云朔逢山友》、《边庭送别》、《边将二首》、《朔方书事》、《边将》、《夏日题老将林亭》、《古战场》	
黄滔	9 首	卷 704-706	《闺怨》（妾家五岭南）、《塞上》（匹马萧萧去不前）、《闺怨》（寸心杳与马蹄随）、《塞上》（塞门关外日光微）、《塞上》（掘地破重城）	《寄边上从事》、《夏州道中》	《送友人游边》（衔杯国门外）、《送友人游边》（虏酒不能浓）
殷文圭	1 首	卷 707		《边将别》	
崔道融	3 首	卷 714	《春闺二首》、《拟乐府子夜四时歌四首》其四		
曹松	3 首	卷 716		《塞上行》、《塞上》、《边上送友人归宁》	
苏拯	1 首	卷 718	《古塞下》		
裴说	2 首	卷 720	《闻砧》 一作边砧 、《塞上曲》		
李洞	2 首	卷 723			《送三藏归西天国》、《冬日送凉州刺史》
唐求	1 首	卷 724		《边将》	
于邺	1 首	卷 725		《秋夜达萧关》	
胡令能	1 首	卷 727	《王昭君》		
张迥	1 首	卷 727	《寄远》		
张为	1 首	卷 727		《渔阳将军》	
李九龄	1 首	卷 730	《代边将》		
胡宿	1 首	卷 731	《塞上》		
赵延寿	1 首	卷 737	《塞上》		
江为	1 首	卷 741	《塞下曲》		
张泌	1 首	卷 742		《边上》	
沈彬	6 首	卷 743	《入塞二首》、《塞下三首》	《吊边人》	
陈陶	18 首	卷	《塞下曲》二首、《胡无人》		

^① 王贞白《从军行》、《古悔从军行》二首系乐府，但诗中亦包含个人从军之经历，故列于此。

		745-746	行》、《关山月》、《水调词十首》、《陇西行四首》		
李中	5 首	卷 748	《春闺辞二首》（五言）、 《春闺辞二首》（七言）、 《王昭君》		
徐鉉	1 首	卷 750			《从兄龙武将军没于边戍过旧营宅作》
杨夔	1 首	卷 763			《送张相公出征》
谭用之	2 首	卷 764	《塞上》二首		
刘兼	2 首	卷 766	《征妇怨》、《春怨》		
何象	1 首	卷 768	《赋得御制句朔野阵云飞》		
张震	1 首	卷 768		《宿金河戍》	
金昌绪	1 首	卷 768	《春怨》 一作伊州歌		
梁献	1 首	卷 769	《王昭君》		
郑縦	1 首	卷 769	《入塞曲》		
董初	1 首	卷 770	《昭君怨》		
戴休珽	1 首	卷 771	《古意》		
蒋吉	1 首	卷 771	《出塞》		
马逢	2 首	卷 772	《部落曲》、《从军》		
张陵	1 首	卷 773			《虏患》
常理	1 首	卷 773	《古离别》		
王偃	1 首	卷 773	《明君词》		
吴商浩	1 首	卷 774		《塞上即事》	
吴大江	1 首	卷 774	《捣衣》		
虞羽客	1 首	卷 774	《结客少年场行》		
郑渥	1 首	卷 774	《塞上》		
李士元	1 首	卷 775		《登单于台》	
杨达	2 首	卷 776	《塞下曲》、《明妃怨》		
欧阳瑾	1 首	卷 776	《折杨柳》		
孙頔	1 首	卷 779			《送薛大夫和蕃（亚相独推贤）
孟匡明	1 首	卷 781			《钱王将军赴云中》
李子昂	1 首	卷 781			《西戎即叙》
吕敞	1 首	卷 782		《龟兹闻莺》	
西鄙人	1 首	卷 784		《哥舒歌》	
无名氏	3 首	卷 786-787	《王昭君》、《胡笳曲》		《送薛大夫和蕃（戎王归汉命）
梁琼	1 首	卷 801	《昭君怨》		
盛小丛	1 首	卷 802	《突厥三台》		
薛涛	2 首	卷 803	《赠远二首》		
李冶	1 首	卷 805	《春闺怨》		

清江	1 首	卷 812			《送婆罗门》
皎然	11 首	卷 820	《从军行五首》、《陇头水二首》、《塞下曲二首》、《效古》、《昭君怨》		
栖白	1 首	卷 823	《边思》		
子兰	1 首	卷 824	《饮马长城窟》		
卿云	1 首	卷 825			《送人游塞》
贯休	38 首	卷 826-837	《胡无人》、《战城南二首》、《塞上曲二首》、《古塞下曲四首》、《古塞曲三首》、《古塞下曲七首》、《古塞上曲七首》、《古出塞曲三首》、《听晓角》	《边上作三首》	《送人征蛮》、《送友人下第游边》、《送僧入幽州》、《寿春进祝圣七首·守在四夷》、《灞陵战叟》
齐己	3 首	卷 838、839、842		《送人游塞》、《老将》、《边上》	
栖蟾	1 首	卷 848		《游边》	
修睦	1 首	卷 849		《送边将》	
《谣》	1 首	卷 878		《高昌童谣》	
温庭筠	5 首	卷 891	《蕃女怨》二首、《定西番》三首		
皇甫松	2 首	卷 891	《怨回纥》二首		
韦庄	2 首	卷 892	《定西番》二首		
牛峤	1 首	卷 892	《定西番》		
毛文锡	1 首	卷 893	《甘州遍》其二		
孙光宪	2 首	卷 987	《定西番》二首		

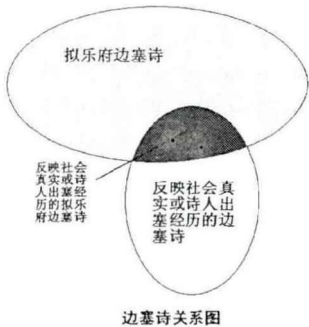
	拟乐府边塞诗数	社会真实出塞经历边塞诗数	应制应酬边塞诗数
表一	105	223	
表二	69	36	
表三	657	264	103

通过以上表格的罗列，我们可以很清楚地看到边塞诗的不同题材来源，其中，陈铁民先生所重视的“社会真实”并非就是边塞诗来源的全部。三个表格共计入边塞诗 1457 首，其中与诗人出塞经历无关的拟乐府边塞诗 832 首，以拟乐府体创作的反映诗人出塞经历的作品约 80 首^①，两者一共占到了总数的 62.59%。边塞诗中涉及送将巡边、送使节和蕃、送人游边等赠别祖饯之诗，虽也是唐代社

^① 如高适的《蓟门行》五首、岑参的《献封大夫破播仙凯歌六章》、刘长卿《平蕃曲三首》、刘湾《云南曲》、杜甫《兵车行》、白居易、元稹的新题乐府、刘驾《唐乐府十首》、以及《边将》、《老将》、《出塞行》、《塞上行》等等作品，三表共计数量约为 80 首。

会现实之反映，但是这类作品大都是诗人在内地想象边塞之辞，且带有应制特征和祝愿和期许之意，倒是和宋代送人使辽使金诗有写作手法上的渊源关系。

而最为陈铁民先生忽视的，就是本文特意析出的“拟乐府和音乐想象的边塞诗”。上文已经指出，这一类作品依傍的是“梁陈传统”的音乐文学，唐代的社会真实对这一类作品的持续繁荣影响甚微。并且社会真实也不是这一类边塞诗生成的必要条件。我们不应只强调社会真实而忽略文学艺术自身的规律。以出塞经历论具有出塞经历的诗人的具体可考作品是可以的，但是要把它扩展到整个唐代的边塞诗创作上，却是危险的、非常片面的。拟乐府边塞诗具有自己的传统，没有出塞经历的诗人完全可以通过拟乐府的传统来完成创作。



(四)

考察边塞诗的生成，首先要考察边塞诗的生成母体（母题）是什么，然后要考察边塞诗是如何从这个母体（母题）之中生发出来。这种生成过程的考察实际上比简单的主题关联研究要更为微观和生动。

我们已知文学艺术的生成母体（母题）可以是社会生活。但同时，社会生活不是唯一的生成母体（母题）。仅仅考察社会环境和历史真实这一个方面，而将艺术之间的相互影响忽略不计，实际上是有“单条腿走路”的缺憾。本文对于边塞诗生成的研究，是想试图在现有“诗本位”的研究之外，探讨边塞诗生成的“乐本位”土壤。努力使得边塞诗的生成途径与发展过程得到更为全面和清晰的展现。

在已有对边塞诗“诗本位”的生成探究中，对于《诗经》的影响实际上还需要重新估衡。由于“诗经汉学”的经学阐释的笼罩和遮蔽，边塞诗的生成没有直接受到《诗经》作品文学性的影响。这是本文第一章所要强调的。但是，《诗经》经学阐释中所赋予的儒学思想，对边塞诗人的创作思想也起到了相当影响，本文第一章只是简单说明这种影响的存在。

边塞诗的生成过程中，实际上社会生活这一母体（母题）很晚才加入进来，在南朝时代，没有产生边塞诗的社会生活环境。边塞诗的生成母体（母题）直接来自于南朝时代所积累、荟萃的各种乐府音乐的艺术土壤。这是本文着重探讨的聚焦点所在。而这种音乐艺术的土壤在唐代继续存在且得到加强，使得边塞诗的生成动力更为强大。这也是本文试图贯通的主要内容。

第一章 《诗经》正调

第一节 “诗经汉学”遮蔽下的文学史接受障碍

《诗经》中表现战争、徭役等内容的诗歌，被学界普遍认为是盛唐边塞诗的滥觞。然而这种普遍认为的文学关联实际上值得进行更为细致的考察。《诗经》产生后，经秦火，至汉代，毛诗最晚兴起，但是三家诗却因此尽废。究其原因，“毛诗按古文经学要求，更合乎儒家经典教义”^①而得以独传。东汉时期，经过卫宏、贾逵、马融、郑玄等古文经学家的阐释和发扬，《毛诗序》成为《诗经》阐释学上的太初经典和权力话语，《诗序》的权威地位与汉唐一千多年的汉学盛衰相始终。宋学兴起之后，学者才开始质疑《诗序》的穿凿之处。但是，由汉至北宋中期这一千多年间，“诗经汉学”作为一种权威主流解释，是不可忽视的。^②而唐代的边塞诗，实际上如果要从《诗经》中得到文学继承，“诗经汉学”是其必经且无法绕开的接受途径，实际上也是无法绕开的接受障碍。

我们知道，着重阐发《诗经》中的儒家道义的《诗序》产生在汉代经学（儒学政治学）繁荣的时代，这种阐释被现代学者大力批判为曲解和附会，如闻一多先生曾言：

汉人功利观念太深，把三百篇做了政治课本，宋人稍好些，有拉着道学不放手，一股头巾气。清人较为客观，但训诂不是诗。近人囊中满是科学方法，真厉害。无奈历史唯物史观的与非唯物史观的，离诗还是很远。明明一部歌谣集，为什么没人认真把它当文艺看呢？^③

两汉至隋唐，《诗经》多是以“经”的面目出现。这种对《诗经》的解读，以东汉卫宏《诗大序》为本，以官修孔颖达疏《毛诗正义》为巅峰权威。到了宋代，这种权威的阐释方式才开始被学者怀疑。从欧阳修、苏辙至于郑樵、朱熹，逐渐建立了探寻《诗经》文本本意的阐释模式。可以说，经学阐释模式从宋开始至于现代，被怀疑、批判、冷落、舍弃，命运大致如此。但是，从汉至唐并波衍至宋的“《诗序》—《孔疏》”阐释系统，维持了近千年的权力话语，必然对文学思想和文学接受产生重大影响。

^① 毛庆善、郭小涓著《中国文学通义》，岳麓书社2006年版，上册第547页《汉代诗经学析论》。

^② 洪湛侯《诗经学史》第三章《诗经汉学》，指出，“诗经汉学”是由汉到唐的长达一千年的古文诗经学派。参见中华书局2002年版，第155页。

^③ 参看《诗经学史》，洪湛侯编著，中华书局，2002年版，第651页，《诗经研究从经学到文学的重大转变》。

据谢建忠《〈毛诗〉及其经学阐释对唐诗的影响研究》统计,《隋书·经籍志》所载《毛诗》类著作部数占总数的92%、卷数占91%;《旧唐书·经籍志》所载《毛诗》类部数占总数90%、卷数占87%;《新唐书·艺文志》所载《毛诗》类部数占总数90%,卷数占88%。^①统计数据表明,隋唐主要流行《毛诗》,成为学校教育、科举考试以及下行、上行公文、文人创作活动重要的支配性话语^②。谢著在具体的经学阐释对文学的影响上,举白居易、王维、孟浩然、李白、李益等诗人接受《毛诗》经学阐释系统的情况,其实较多地停留在类似典故考证的话语关联探讨上。本文认为,除了白居易的新乐府运动有比兴怨刺之诗学观念的继承,《毛诗》阐释系统更加重要的影响直接体现在对《诗经》文学作品的接受上。《毛诗》阐释系统由于儒学观念的灌输和意识形态的教化,对《诗经》作品进行了定调和定性,直接影响该作品的接受效果。而《诗经》中的战争诗的经学阐释,必然成为隋唐文人主流的文学接受。

《诗经》战争诗,在今天学者的研究中,已经具备了唐代边塞诗之渊源的种种特征,但是,这种渊源的考察实际上是一种并不准确的相似性判断。本文主要结合《诗经》汉学的经学阐释,考察唐人所接受到的《诗经》战争诗的大致面貌,由此再分析唐人创作边塞诗会从经学阐释下的《诗经》中获取怎样的影响。

一、《秦风·无衣》不是边塞诗之祖

《诗经》中最脍炙人口的战争诗,当属《秦风·无衣》,这首诗自宋朱熹以来,学者多解释为是雄壮豪迈激昂颂战之音。方玉润、王先谦,至于现代学者、文学史著作,均同此说。如程俊英、蒋见元《诗经注析》:

这首诗可说是反映了《秦风》的典型风格。同袍同衣,同仇敌忾,慷慨从军,奋勇杀敌的精神充溢全诗。正如钟惺所云“有吞六国气象”。吴闼生认为此诗“英壮迈往,非唐人出塞诸诗所能及”。虽然不免言过其实,但我们试看唐人“相看白刃血纷纷,死节从来岂顾勋”、“四边伐鼓雪海涌,三军大呼阴山动”等诗句,确会产生一脉相承的感觉。因此,称《无衣》为边塞诗之祖,倒是不过分的。^③

^① 《〈毛诗〉及其经学阐释对唐诗的影响研究》第一章,《表1:〈诗〉在隋唐流衍目录对照一览表》,巴蜀书社,2007年版,第4-7页。

^② 详见《〈毛诗〉及其经学阐释对唐诗的影响研究》第一章,《表2:经学课程一览表》、《表4:唐代立皇太子诏制用〈毛诗〉一览表》、《表5:唐代册公主文用〈毛诗〉一览表》、《表6:〈旧唐书〉内上书(疏)用〈毛诗〉一览表》、《表8:送张说组诗用〈毛诗〉一览表》、《表9:李峤等诗人用〈毛诗〉篇名一览表》;第三章《表1:李白〈明堂赋并序〉用〈毛诗〉及其经学阐释语汇一览表》、《表3:李益诗歌语汇与〈毛诗〉经学阐释系统对应关系一览表》。分别见,第25页、59页、64页、73页、101页、104页、256页、295页。

^③ 《诗经注析》,中华书局1991年版,第357页。

《无衣》被推崇为边塞诗之祖，可以看出立论者对“英勇杀敌的精神充溢”的诗歌产生了关联性判断，单从文本上看，这种感官上的渊源判断是成立的。但是，《无衣》这首诗，在《诗序》以来的经学阐释中，是被当做一首典型的穷兵黩武的讽刺诗来进行批判的，这在唐代《毛诗正义》中被继续坚持着，也就是说，唐人的边塞诗如果从正面歌颂英勇杀敌，在接受史上，不可能受到一个被权威经典批判为“刺用兵”的诗歌的影响。《毛诗正义》卷六（六之四）（《诗序》云：“《无衣》，刺用兵也。秦人刺其君好攻战，亟用兵，而不与民同欲焉”）：

《正义》曰：康公以文七年立，十八年卒，案《春秋》文七年，晋人、秦人战于令狐。十年，秦伯伐晋。十二年，晋人、秦人战于河曲。十六年，楚人、秦人灭庸。见于经传者已如是，是其好攻战也。《葛生》刺好攻战，《序》云：‘刺献公’。此亦刺好攻战，不云刺康公，而云‘刺用兵’者，《葛生》以君好战，故‘国人多丧’，指刺献公，然后追本其事。此指刺用兵，序顺经意，故云刺用兵也。不与民同欲，首二章是也。好攻战者，下三句是也。

又引郑玄《笺》云：

郑以为，康公平常之时，岂肯言曰：‘汝百姓无衣乎？吾与子同袍。’终不肯言此也。及于王法于是兴师之时，则曰：‘修治我之戈矛，与子百姓同往伐此怨耦之仇敌。’不与百姓同欲，而唯同怨，故刺之。^①

《正义》还引了王肃的意见。在今人看来，这些说法，固然穿凿，但是，毛诗“刺诗说”在汉唐的主流接受群体中一直被奉为权威。《无衣》一直被解释为一首讽刺用兵无度的反战诗，我们今天所谓正本清源的直击式解读，只能追溯到宋代。解读唐代激昂豪迈的边塞诗受到《秦风·无衣》的影响，几乎类似于解说关公战秦琼。在儒家的诗学观中，“岂曰无衣”只是讽刺的反语。我们以汉唐的经学阐释系统来反观今人思维中“边塞诗之祖”的评价，显然会觉得这种评价违背了接受史事实。^②因此，《秦风·无衣》不可能对唐代激昂豪迈的边塞诗产生影响。

^① 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第六，李学勤主编，北京大学出版社，1999年版，第430页。下文引页码皆用此。

^② 王先谦《诗三家义集疏》引《汉书·地理志》所引《无衣》诗句，认为《齐诗》不以《无衣》为刺。见中华书局本，1987年版，第458页。但东汉之后，《毛诗》大行，余三家尽废。至于宋，《毛诗李黄集解》卷十四李樗言：“今康公不能与民同欲，欲民之从死，必无是理。况死者，人之所重，同袍同泽同裳者，君之所轻，以轻与民，而责其所重，苟不施之而欲得其报，岂有是理哉！”，《文渊阁四库全书》，第71册，第295页。

二、《邶风·击鼓》是一首刺乱诗

与“边塞诗之祖”较类似的评价，是清人乔亿在《剑溪说诗》中以《击鼓》诗为历代“征戍诗之祖”^①。这首诗也并非只是征戍诗这么简单。《击鼓》在《诗序》的阐释中，其背景是被儒家伦理道德中彻底批判的“卫州吁之乱”。《邶风·击鼓》诗云：

击鼓其镗，踊跃用兵。土国城漕，我独南行。
从孙子仲，平陈与宋。不我以归，忧心有忡。
爰居爰处？爰丧其马？于以求之？于林之下。
死生契阔，与子成说。执子之手，与子偕老。
于嗟阔兮，不我活兮。于嗟洵兮，不我信兮。

从《诗序》解释来看，这首诗的写作背景是鲁隐公四年卫州吁联合陈、宋、蔡发动对郑国的不义战争。“击鼓其镗，踊跃用兵”，郑笺以为是“治兵时”，即军队未发之时。之后的“土国城漕，我独南行”句，《毛诗正义》释是“州吁虐用其民，此言众民虽劳苦，犹得在国，已从征役，故为尤苦也”；“不我以归，忧心有忡”句郑笺云“兵，凶事，惧不得归，豫忧之”，《正义》还引《采薇》“曰归曰归，岁亦莫止”释士兵对归期无望的忧愁。诗的第三章，写军队混乱之状，是遭受了一场小规模败仗。《正义》曰：“从军之士惧不得归，言我等从军，或有死者、病者，有亡其马者，则于何居乎？于何处乎？于何丧其马乎？若我家人于后求我，往于何处求之？当在山林之下。”正因为对死亡的忧惧，所以士兵之间约以亲爱同救：“死生契阔，与子成说。执子之手，与子偕老。”郑笺云“从军之士与其伍约，死也生也，相与处勤苦之中，我与子成相说爱之恩，志在相存救也。”孔疏曰：“毛以为，从军之士与其伍约，云我今死也生也，共处契阔勤苦之中，亲莫是过，当与子危难相救，成其军伍之数，勿得相背，使非理死亡也。于是执子之手，殷勤约誓，庶几与子俱得保命，以至於老，不在军陈而死。”王肃云：“言国人室家之志，欲相与从生死，契阔勤苦而不相离，相与成男女之数，相扶持俱老。”此似述毛，非毛旨也。卒章传曰“不与我生活”，言与是军伍相约之辞，则此为军伍相约，非室家之谓也。”^②可见在“《诗序》—《孔疏》”的阐释

^① 《续修四库全书》集部诗文评类，《剑溪说诗》又编，第1701册，第236页。原文曰：“许彦周亟称邶风燕燕于飞可泣鬼神，阮亭先生申复其说为万古送别诗之祖。余谓唐诗之善者不出赠别、思怀、羁旅、征戍、宫词、闺怨之作。而皆具于国风大小雅。今独举燕燕四章，其说未备。盖《雄雉》，思怀诗之祖也；《旄邱》、《陟岵》羁旅行役诗之祖也；《击鼓》、《扬之水》征戍诗之祖也；《小星》、《伯兮》宫词闺怨之祖也。”按，《扬之水》诗（扬之水，不流束薪。彼其之子，不与我戍申。怀哉怀哉，曷月予还归哉！），《诗序》云：“刺平王也。不抚其民，而远屯戍于母家，周人怨思焉”。作为征戍诗之祖，有合理性，但是《击鼓》由于所系之事甚实，难以对一般征戍诗产生影响。

^② 以上均见《毛诗正义》，十三经注疏标点本，卷第二（二之一），第130-131页。

系统中，这首诗表现的是士卒的勤苦，根本与征夫闺妇之间的怨戍题材无关。边塞诗中写闺情的作品，不可能受到这首诗的影响。

《击鼓》在经学阐释中，完全是一首“刺乱诗”，唐人写征怨题材的作品，不可能将反映卫州吁恶行的诗来奉为渊源。“击鼓其镗，踊跃用兵”更不是激昂的战斗场面，而是经学阐释中讽刺的反语。唐代的边塞诗的实际写作不可能与《击鼓》诗发生关联。

三、《小雅·采薇》所代表的“慰劳”之义

《小雅·采薇》也被认为是边塞诗的滥觞之一^①：

采薇采薇，薇亦作止。曰归曰归，岁亦莫止。靡室靡家，玁狁之故。不遑启居，玁狁之故。

采薇采薇，薇亦柔止。曰归曰归，心亦忧止。忧心烈烈，载饥载渴。我戍未定，靡使归聘。

采薇采薇，薇亦刚止。曰归曰归，岁亦阳止。王事靡盬，不遑启处。忧心孔疚，我行不来！

彼尔维何？维常之华。彼路斯何？君子之车。戎车既驾，四牡业业。岂敢定居？一月三捷。

驾彼四牡，四牡骎骎。君子所依，小人所腓。四牡翼翼，象弭鱼服。岂不日戒？玁狁孔棘！

昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫知我哀！

学者多注重诗中所表现出的士卒戍边之怨，思归之哀，^②然而在《诗序》中，这首诗的解释却是文王之时“西有昆夷之患，北有玁狁之难”，文王以殷王之命守卫中国，是一首出兵遣戍的慰劳之诗。与朱熹研究方法类似的现代《诗经》学者，从不会把《诗序》所云的话语当真，并且埋怨这种阐释把文本中哀怨意味遮

^① 现代学者持此论者甚多，如《唐代文学研究年鉴1985》胡大浚《唐代边塞诗研究》引陈祥耀之论、秦绍培、刘艺《论唐代边塞诗繁荣的原因》（《新疆大学学报》1992年第1期）之论，等等。

^② 如王夫之《诗广传》卷三曰：“往伐，悲也；来归，愉也。往而咏杨柳之依依，来而叹雨雪之霏霏，善用其情者，不敛天物之荣凋以益己之悲愉而已矣。”见《船山全书》，岳麓书社1996年版，第三册，第391页。王夫之《姜斋诗话·诗译》第四条曰：“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。以乐景写哀，以哀景写乐，一倍增其哀乐。”见《船山全书》第15册，第809页。常森在《归乡情悲——〈采薇〉新释》一文中指出：“其实，‘昔我往矣，杨柳依依’一句虽然可以说是以乐景写离家出征时的哀伤，可‘今我来思，雨雪霏霏’却绝对不是‘以哀景写乐’。诗歌写主人公归来时，明明说：‘行道迟迟，载渴载饥。我心伤悲，莫知我哀。’何乐之有呢？又哪里谈得上以哀景写乐？只要我们完整地把握诗人提供的各种要素，就可以发现‘雨雪霏霏’毋宁说是‘以哀景写哀’。”（《文史知识》2005年第6期，40页）对王夫之的意见有所修正，但是依然注重的是《采薇》的“怨”与“哀”的主旨。

掩抹杀了。但是，在唐人主流的价值判断里，《采薇》都被接受为经学解释中的模样。《采薇》出兵慰劳、文王攘夷狄而救中国。^①可见，此诗虽然在文本的思想感情上有与厌战、怨戍情结，但是在“《诗序》—《孔疏》”的经学阐释系统的遮蔽下，其怨戍情结难以得到文学性的发扬。

《采薇》与之后的《出车》、《杕杜》、《东山》、《破斧》，单单从文本上分析，均有征戍诗的“哀怨”之意，然而这种“哀怨”却并不会对唐代边塞诗产生直接影响，因为作为一组组诗，在经学的阐释系统中，表现的是文王、周公慰劳将士的功绩。《诗序》所云“(文王)以天子(殷王)之命，命将率遣戍役，以守卫中国。故歌《采薇》以遣之，《出车》以劳还，《杕杜》以勤归也”^②，在唐宋的诗人所的诗句中，我们很容易看出其与《诗序》阐释系统的完全吻合性。如“伫闻歌《杕杜》，凯入系名王”(卢从愿《奉和圣制送张说巡边》)、“赏延颁赐重，宸赠《出车》荣”(许景先《奉和圣制送张尚书巡边》)、“叨陪幕中客，敢和《出车》诗”(岑参《奉和杜相公初发京城作》)、“战罢言归马，还师赋《出车》”(袁修《喜陆侍御破石埭草寇东峰亭赋诗》)、“计日方夷寇，旋闻《杕杜》诗”(沈佺期《夏日都门送司马员外逸客孙员外佺北征》)、“赏应歌《杕杜》，归及荐樱桃”(杜甫《收京三首》)、“明光朝即迹，《杕杜》早成歌”(钱起《送萧常侍北使》)、“旋师闻《杕杜》，归路忆轺轺”(皎然《同杨使君白蘋洲送陆侍御士佳入朝》)；宋人有“禁中日夜思颇牧，四牡看随《杕杜》还”(韩琦《览渭帅王龙图西行诗集》)、“但遣诗人歌《杕杜》，不妨侍女唱阳关”(苏轼《次韵王雄州还朝留别》)等等。我们看不到“采薇”与征戍之怨之间有联系的诗歌意象和典故应用。这一点正是说明，《采薇》最大的经学阐释意义和接受表现在“出兵慰劳”之上。

“《小雅》尽废，则四夷交侵，中国微矣。”^③可以说，经学家实质上是强调其在《诗经》诸篇上所赋予的周礼、儒家理想的重要意义。《采薇》、《出车》、《杕杜》三篇所代表的儒家理想的居上位者的仁义、闵怀、慰劳的人文主义关怀精神，这些“精神”被强调之后，自然遮蔽了文本本身的艺术内涵。而唐代诗人能够从这几首组诗中吸取的，当然只是这种被经典阐释的“精神”而已了。

“《七月》陈幽公之政，《东山》以下主述周公之德”^④，“《诗序》—《孔疏》”的阐释系统与我们今天的解读大相径庭。在这种从汉至唐的权力话语面前，唐代诗人的边塞诗创作，在文学性、文本关联上，追溯到《诗经》的可能性是微乎其微的。唐代诗人写作的边塞诗和战争诗，如果说受到《诗经》的影响，那么这种影响也直接来源于经学阐释，而非文学文本之本体。因此，简单的主题探究《诗

^① “三家诗”皆认为是周懿王时的诗。《汉书·匈奴传》即引作周懿王时“戎狄交侵，暴虐中国，中国被其苦。诗人始作，疾而歌之曰‘靡室靡家，玁狁之故’、‘岂不日戒？玁狁孔棘’。”班固的齐诗观也将此诗的重点放在反映戎狄交侵中国、中国被其苦（此说与西汉公羊学说近似）之上。

^② 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第九，第588页。

^③ 《小雅·六月》，《诗序》：“《采薇》废，则征伐缺矣。《出车》废，则功力缺矣。《杕杜》废，则师众缺矣。……《小雅》尽废，则四夷交侵，中国微矣。”

^④ 引自《幽七月训诂传第十五》，《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第八（八之一），第484页。

《诗经》文学内容对后代边塞诗的影响，是并不能让人信服的。我们可以断定，《诗经》中的战争诗，不构成对唐代边塞诗战争诗的直接影响。

最后要说明的是，《乐府诗集》之“横吹曲辞”中录《雨雪》之曲，其题解中云：“《采薇》诗曰：‘昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏’。《穆天子传》曰：‘天子游于黄室之曲，筮猎苹泽，天子乃休。日中大寒，北风雨雪，有冻人，天子作诗三章以哀之，曰：‘我徂黄竹’是也。’《雨雪曲》盖取诸此。”^①从这首横吹曲的名称来看，的确是受到了《采薇》中“雨雪霏霏”之句的影响，但是，这并不能说明《雨雪》的文学文本渊源来自于《采薇》。而应该认识到，这仅仅是乐府文学的借名而已。陈后主、江晖、张正见、江总等人的拟作，是以表现鼓角横吹曲的音乐感染为主，拟写边关雨雪，格调苍凉。且《雨雪》曲辞并不关心真实的士卒哀怨，最多与“玉台体”的闺情做一点联系，其生成的起点还是在乐府。^②

“《诗序》—《孔疏》”的经学阐释强调圣人、“君子”对社会苦难的同情。前文已经举《采薇》之例，再如反映周公东征之《豳风·破斧》，在《诗序》、《正义》中，“哀我人斯，亦孔之将”也是指周公对从征三年的士卒的巨大悲悯。这种居高临下意识形态解读很难与表现个体的文学本身取得情感一致的联系。因此，本文认为，《诗经》文学性的影响实际上在汉代至唐代是被“诗经汉学”的经典阐释遮蔽掉了的，我们称之为战争诗文学性影响的接受障碍。这一点在探讨边塞诗的生成过程中，是不能被忽略的。

第二节 《诗经》正调：儒学思想与文本章法

在“《诗序》—《孔疏》”的经学阐释系统影响下，《诗经》中的战争诗被解读为一种政治话语，故本文以“《诗经》正调”呼之。《诗经》中的战争诗在这种“正调”话语之下，被解读为一种以教化功能为主的群体性文本。这种文本对后代文学作品的影响必然是以思想性为主的。具体到对后代战争诗和边塞诗的影响，主要包括诗人对儒家战争观念的接受。

与此同时，“《诗经》正调”也表现为一种文学性影响，即《诗经》文本的叙

^① 《乐府诗集》卷二十四，中华书局点校本，1979年版，第357页。

^② 陈后主、江晖、张正见、江总、陈暄、谢朓、李端、翁绶的作品详见《乐府诗集》卷二十四，第357-359页。此外，《全唐诗》卷42有卢照邻《雨雪曲》、卷250有皇甫冉《雨雪》。其他诗人在边塞诗和送人赴边的诗中也颇有使用“雨雪”之意象者，如郑愔《胡笳曲》云“曲断关山月，声悲雨雪阴”；崔湜《大漠行》（又作胡笳诗）云“阵云不散鱼龙水，雨雪犹飞鸿鹄山”；卢象《杂诗二首》其一云“死生辽海战，雨雪蓟门行”；皇甫曾《送和西蕃使》云“雨雪从边起，旌旗上陇遥”；高适《送董判官》云“近关多雨雪，出塞有风尘”；姚合《送少府田中丞赴西番》云“风沙去国远，雨雪换衣频”；马戴《送和北虏使》云“路始阴山北，迢迢雨雪天”；翁绶《折杨柳》云“此去关山雨雪多”；李昌符《送人出塞》云“北风吹雨雪，举目已凄凄”。其中以横吹曲乐府意象的“雨雪”居多，可见音乐对文学的影响力之巨。相关横吹曲对边塞诗的影响，见本文第二章《乐府母题》第三节《鼓吹乐曲的音乐摹写》的专门论述。

事模式和颂扬模式，被后代庙堂文学的赞颂之文奉为应制写作的范式，从而形成一种文学性的章法借鉴。

一、惠此中国，以绥四方：反战题材边塞诗的思想渊源

我们知道，儒家功利主义文学观强调诗人对社会现实的反映，“上以风化下，下以风刺上”。“《诗序》—《孔疏》”系统中所云的诗人（或大夫、君子^①）的悲悯伤乱、怨刺时政，愍念下情的作品在创作观念上还是对唐代边塞诗有一定影响。边塞诗中表达民生疾苦、反映战争给人民带来灾难不幸的诗篇则可以体现出与《诗经》儒学观念的契合之处。边塞诗中的反战思维来源于诗人对社会现实的哀愍，而从思想渊源上讲，这种文化心理受到以儒家战争观念的影响。

与孔子所云“远人不服，则修文德以来之”（《论语·季氏》）、《国语》鄢陵之战范文子云“内睦而后图外”、“君人者刑其民，成而后振武于外，是以内和而外威”^②相一致，“诗经汉学”对于战争诗的解读首先也是强调内政修明的重要性，内政修则四夷服，这种经学观念在儒学士大夫心中是极为根深蒂固的。

“《诗序》—《孔疏》”的阐释认为，在内政不修国家丧乱的西周幽王、厉王时代，四夷交侵中国，人民征戍劳苦。而这种阐释所批判的正是当此之时，幽王、厉王不知躬行检讨内政之失，反而导致人民徭役繁重，久病于外，这是本末倒置的做法。如《小雅·渐渐之石》之《诗序》云：“下国辞幽王也。戎狄叛之，荆舒不至，乃命将帅东征，役久病于外，故作是诗也。”^③再如《小雅·苕之华》，《诗序》云：“大夫闵时也。幽王之时，西戎东夷交侵中国，师旅并起，因之以饥馑。君子闵周室之将亡，伤己逢之，故作是诗也。”类似的评判还有《何草不黄》之《序》：“下国刺幽王也。四夷交侵，中国背叛，用兵不息，视民如禽兽。君子忧之，故作是诗也。”^④这些经学阐释都试图说明，治国的根本在内政，在于爱民，国内政治修明之后，不会有兵乱之灾，百姓则不会罹遭灾殃。《何草不黄》之《孔疏》曰：“隐五年《穀梁传》曰：‘古者征伐不逾时’。是古者师出不逾时也，所以厚爱民之性命，恐劳苦故也。今草玄至於黄，黄又至於玄，期年不归，是为非民，言其不厚之也。”^⑤亦是此意。经学家的这种战争态度，归根结底是一种政治儒学上探讨内外关系的策略。唐代边塞诗中表现出的诗人对边塞战争时事的评论意见，可以看出与此儒学观的一致之处。

深受儒学思想影响的杜甫，其边塞诗战争诗中，很能代表唐人的这种儒学思

^① 《何草不黄》孔颖达《正义》云：“上言下国，後云君子，则作者下国君子也。君子无尊卑之限，国君以下，有德者皆是也。”

^② 《国语集解》，晋语六第十二，中华书局，2002年版，第392页。

^③ 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷十五，第939页。

^④ 分别见《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷十五，第945、948页

^⑤ 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷十五，第949页

考。其在《赠高三十五书记》中云“请公问主将，焉用穷荒为？”、在《前出塞》中云“苟能制侵陵，岂在多杀伤？”、在《留花门》中云“自古以为乱，诗人厌薄伐”、在《秦州杂诗》中云“但添新战骨，不返旧征魂”、在《兵车行》中云“边庭流血成海水，武皇开边意未已”、《哀王孙》中云“窃闻天子已传位，圣德北服南单于”，皆是体现了儒家对待战争与边塞的思考。

我们同时应该认识到，唐人“反战”诗重表现的儒学思考包含了几乎所有的当时奉为经典的儒家著作。并且也有受到道家等其他思想的影响（如李白的《战城南》等诗）。《诗经》在这种思想渊源的影响中，与其他经典一致，并没有展现出多少文学性上的独特意义。

二、中兴与攘夷：战争诗的“王道”理想

如果说，“反战题材”作品受《诗经》的影响停留在思想性上，那么，儒家“王道之师”、“尊王攘夷”等观念在《诗经》战争诗的文本书写得到了一种结合，成为一定的文学规范。《左传》中描写战争以渲染战前气氛、战场布置而不多描写战事进程和战斗场面为写作特点，《诗经》文本也体现了这种写作特点。如《采薇》之中“驾彼四牡，四牡騤騤”、“四牡翼翼，象弭鱼服”、“戎车既驾，四牡业业”的赋笔，再如《采芣》前三章全用赋法，描写出战前军容之盛大，末章乃言“蠢尔荆蛮，大邦为雠。方叔元老，克壮其犹。方叔率止，执讯获丑。戎车啍啍，啍啍焯焯，如霆如雷。显允方叔，征伐玁狁，蛮荆来威。”^①成为后代战争诗中常用的谴责鞭挞之辞。而其中对战阵的描写，气势威严，如同今日之军事演习，威慑对手，并加以政治词语声讨谴责，以达到不战而屈人之兵的目的。

雅颂中的战争诗淡化战争本身，强调武力震慑以及政治声讨。雅颂中的篇章，着墨点均在战前和战后。战前，则是耀武与声讨，战后，则是献俘与受飧。战前声讨的传统，起源有三。第一是《尚书》“恭行天罚”的命誓之辞^②；第二是汤之征自葛始的藉口之辞^③；第三则为《采芣》中的“蠢尔蛮荆，大邦为雠”的讨逆之辞。三者对后代战争文学作品如边塞诗、战争诗、檄文、露布、出师颂等均有影响。

大雅中的《江汉》、《常武》均是宣王针对淮夷用兵的诗。淮夷作为历史上的边患，在东周以后就逐渐弭平，但是《江汉》、《常武》所称颂的平淮的胜利一直被历代诗人作为歌咏对外战争胜利的典故使用，并直接启发了韩愈作《平淮西碑》

^① 《诗经注析》，中华书局，1991年版，第510页。

^② 这个传统强调的是：历数所伐对象失德弃贤、暴虐其民的行为，此乃“恭行天之罚”（《甘誓》：“恭行天之罚”、《汤誓》：“致天之罚”、《牧誓》：“惟恭行天之罚”），最后申明军纪。在夏启攻伐有扈氏而作的《甘誓》、商汤伐桀的《汤誓》、武王伐纣的《泰誓》（《泰誓》之名，《史记·周本纪》存之，今古文尚书《泰誓》三篇之文，系东晋伪造）、《牧誓》中均有充分的表现。

^③ 《史记·殷本纪》：“汤征诸侯，葛伯不祀，汤始伐之”。《左传》管仲责屈完“尔贡包茅不入”，《声律启蒙》：“葛被汤征因仇饷，楚遭齐伐责包茅”，均是这个传统。

①。《江汉》就如言股肱大臣统帅虎贲之师一临敌境，立刻强虏震怖，不战而胜。于是“经营四方，告成于王。四方既平，王国庶定。时靡有争，王心载宁”了，《常武》就如言伟大的军事胜利仅仅只需要圣明天子一发雷霆之怒，一声令下，军容威整之震慑气势一出，立刻强虏震惊，不战来降。胜利之后，“王猷允塞，徐方既来。徐方既同，天子之功。四方既平，天子之功。”^②就二诗观之，对于战事本身几乎没有任何笔墨的描写，给读者的印象是，蠢尔蛮类如螳臂当车，王师不征则已，征则一扫而平，“铺敦淮渍，仍执丑虏”。平定之后，汝等还会诚心入献，“四方既平，徐方来庭”。这种一再而三的渲染战前、淡化战争本身，强调王道荡荡、王师无敌的写作思路，也对唐代边塞诗战争诗中强调王师浩荡的作品产生直接影响。如柳宗元的四言诗《奉平淮夷雅表·皇武》，即是以此写作模式以及战争理想来构思布局，诗中对正面战场的记述几乎为零：“王旅浑浑，是佚是怙。既获敌师，若饥得脯。蔡凶伊窘，悉起来聚。左捣其虚，靡愆厥虑。载辟载拔，丞相是临。弛其武刑，谕我德心。其危既安，有长如林。曾是譖谗，化为讴吟。”战争就这样结束了，其结果是“淮夷既平，震是朔南。宜庙宜郊，以告德音。归牛休马，丰稼于野。我武惟皇，永保无疆。”^③

“宣王中兴”儒学历史观的建构，在《毛诗》的经学阐释中，体现得尤为明显。^④《小雅》中的《六月》、《采芣》，是歌颂周宣王外攘夷狄的诗。《六月》为歌颂北伐玁狁；《采芣》为歌颂南伐荆蛮。周宣王的军事行动被儒家解读为中兴和攘夷的完美结合。并且《诗序》也从《车攻》诸诗中解读出了政治修明的深意——“宣王能内修政事，外攘夷狄，复文武之境土，修车马，备器械，复会诸侯于东都。”《六月》在“《诗序》—《孔疏》”的经学阐释系统中主要表达以下三方面意思：

一、内政不修明是导致四夷侵秩的原因。《诗序》云“小雅尽废，则四夷交侵，中国微矣”，《正义》曰：“言宣王所以北伐者，由於前厉王小雅尽废，致令

① 《韩昌黎文集校注》卷七《平淮西碑》补注引姚范曰：“自元和九年用兵淮蔡，至十三年而始平，铭及之。期间命将出师，攻城降卒，俱非一时事，亦非尽命裴度后事也。而序皆类之若一时事者，盖其所以从唐宪宗奋武誓功，申命伐叛之威。裴度以宰相宜慰，君臣协谋，著度之威，而主威益隆。此《江汉》、《常武》之意也。”见上海古籍出版社，1986年版，第475页。

② 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第十八，1241页、1256页。

③ 见《全唐诗》卷350，第3915页。

④ 关于“宣王中兴”的历史事实，从已出土西周青铜器物可以印证宣王征伐淮夷、徐方、荆楚等军事行动是胜利的。李学勤《新出青铜器研究》（文物出版社1990年版）结合兮甲盘和驹父匜等出土文献指出，宣王二十三年、二十四年军事上达到鼎盛。而《国语》、《史记》中亦记载了宣王“败于姜氏之戎”、“丧南国之师”等军事失败。顾炎武《日知录》卷三“太原”（按，顾氏此条考证“太原”即大原，在西北今甘肃平凉一带）条云：“吾读《竹书纪年》，而知周之世有戎祸也。……宣王之世，虽号中兴，三十三年，‘王师伐太原之戎，不克’。三十八年，‘伐条戎、奔戎，王师败逋’。三十九年，‘伐羌戎，战于千亩，王师败逋’。四十年，‘料民于太原’。其与后汉西羌之叛，大略相似。……盖宣王之世，其患如汉之安帝也；幽王之世，其患如晋之怀帝也。……然则宣王之功，计亦不过唐之宣宗，而周人之美宣，亦犹鲁人之颂僖也。事劣而文侈矣”（岳麓书社，2011年版，第117页）。《诗序》认为属于周宣王时期的作品，如《大雅》中《云汉》、《崧高》、《烝民》、《韩奕》、《江汉》、《常武》；《小雅》中《六月》、《采芣》、《车攻》、《吉日》基本可信。另有《鸿雁》、《庭燎》、《斯干》、《五羊》、《祈父》、《白驹》、《黄鸟》、《我行其野》、《汧水》、《鹤鸣》，朱熹以来，学者怀疑渐多，今之学者多不采其说。

四夷交侵，以故叙所废之事焉。……小雅之正经，王者行之，所以养中国而威四夷。今尽废，事不行，则王政衰坏，中国不守，四方夷狄来侵之，中夏之国微弱矣。言北狄所以来侵者，为废小雅故也。厉王废之而微弱，宣王能御之而复兴。”^①在这个逻辑之下，对外战争的胜利首先是内政的修明和圣主的恩德。这在后代的对外胜利的歌颂之诗文中都有反复的体现。

二、作战的目的和限度——安定王国，以强大的军事实力威慑夷狄，保证封域之内的安定，而对于夷狄则“逐出之而已”。儒家认为军事战争并不是以凭陵屠戮、攻城掠地为目的，而是以抚慰绥服、宣化王道、吊民伐罪为归止。宣王北伐夷狄并非为了单纯的军事胜利。《六月》中“薄伐玁狁，至于大原”，最能表达儒家的战争思想。毛公注“言逐出之而已”，孔颖达《正义》云：“不言与战。《经》云‘至于大原’，是宣王德盛兵强，玁狁奔走，不敢与战。吉甫直逐出之而已。《采芑》、《出车》皆言‘执讯获醜’此无其事，明其不与战也。”^②周宣王这场战争在儒家的阐释系统中成为一个威慑外夷、不战而胜，驱逐外族、不与交兵、全师而还的理想模式。任昉《奏弹曹景宗》：“窃寻獯豸侵秩，暂扰疆陲，王师薄伐，所向披靡。是以淮徐献捷，河兗凯归。东关无一战之劳，途中罕千金之费。”^③孙楚《为石仲容与孙皓书》：“宣王薄伐，猛锐长驱。师次辽阳，而城池不守；桴鼓一震，而元凶折首。”^④李华《吊古战场文》：“周逐玁狁，北至太原。既城朔方，全师而还。饮至策勋，和乐且闲。穆穆棣棣，君臣之间。”即是对此羡慕有加的赞叹。并且指出这种理想的对外战争模式之所以难以实施，是因为文教缺失，仁义偏废：“古称戎夏，不抗王师。文教失宣，武臣用奇。奇兵有异于仁义，王道迂阔而莫为”。^⑤更强调国家内政的重要性，对四夷的战争要适可而止，不可耗费中国，以德服之，羁縻系之。

三、强调文武重臣（尹吉甫）对国家安危的支柱作用。这一点在《江汉》、《常武》的命将之辞中已经有所表现，而《六月》的颂扬之辞更为直接：“文武吉甫，万邦为宪。”唐代投赠称颂文武重臣的诗作中多有引用。如张说《奉和圣制送王峻巡边应制》云：“六月歌周雅，三边遣夏卿”、崔日用《奉和圣制送张说巡边》亦云：“吉日四黄马，宣王六月兵”、权德舆《送张仆射朝见毕归镇》：“东方连帅南阳公，文武吉甫如古风”。唐宪宗平淮西，韩愈、柳宗元等人对裴度的歌颂叙事模式也完全来源于此。

^① 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第十，第632页

^② 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第十，第640页。其所引《公羊传》庄（公）三十年，‘齐人伐山戎’：“‘此盖战也。何以不言战？《春秋》故者言战。桓公之与戎狄，驱之尔’。何休曰：‘时桓公力但可驱逐之而已。’义与此同。”按，这句诗的经学阐释中，唯有《公羊传》持异议。《公羊传》所云“时桓公力但可驱逐之而已”，以为《春秋》书“齐人”而不书“齐侯”，有贬。（据《公羊传注疏》卷第九）《公羊传》主张对夷狄主动出击并赶尽杀绝，是汉武帝时期国家政策中征伐匈奴战争在意识形态上的反映。

^③ 《文选》卷四十，中华书局点校本，第1802页。

^④ 《文选》卷四十三，中华书局点校本，第1931页。

^⑤ 《古文观止》，吴楚材等编，中华书局，1959年版，第311页。

《诗经》中除了歌颂宣王的中兴和攘夷，在《商颂·殷武》与《鲁颂·泮宫》中，也有类似的宣传模式。《商颂·殷武》的创作背景是宋襄公继齐桓公的霸业对抗荆楚的历史事实。《鲁颂·泮宫》的创作背景是鲁僖公继桓公之霸而南伐淮夷之历史事实。^①

《殷武》为歌颂宋襄公的霸业而作^②，称颂殷高宗武丁“伐荆楚”的功绩，实际是为了现实宋国的形势服务。全诗六章，称颂高宗武丁战功的只有第一章。《毛诗正义》云：“首章言伐楚之功，二章言责楚之意，三章、四章、五章述其告晓荆楚。”^③这样看来，第二章至五章均为责备荆楚之辞，“以我商家之德盛明如此，汝何故敢背德不从我化乎！”^④第六章为敬修祖庙之辞：

挾彼殷武，奋伐荆楚。深入其阻，哀荆之旅。有截其所，汤孙之绪。

维女荆楚，居国南乡。昔有成汤，自彼氐羌，莫敢不来享，莫敢不来王。曰商是常。

天命多辟，设都于禹之绩。岁事来辟，勿予祸适，稼穡匪解。

天命降监，下民有严。不僭不滥，不敢怠遑。命于下国，封建厥福。

商邑翼翼，四方之极。赫赫厥声，濯濯厥灵。寿考且宁，以保我后生。

陟彼景山，松柏九九。是断是迁，方斫是虔。松桷有梲，旅楹有闲，寝成孔安。

《诗经注析》：“第二章举成汤时代氐羌不敢不来贡来朝作比，第三章言诸侯亦来服，第四、五章言高宗中兴的国内形势。措词虽温而实厉，曲而实直。”^⑤其实这首诗是春秋时宋襄公与楚国争霸的产物。诗的最后一章言修其祖庙，《正义》以为主角是武丁，其实应该是宋襄公，暗喻宋襄公能够继承武丁之功绩，大兴殷

^① 傅斯年先生指出：“综观《鲁颂》、《商颂》，齐桓、管仲事业之盛可见，宋襄、鲁僖皆叨桓公之光者耳。齐桓之伯，北伐山戎，以救邢封卫，南伐楚，陈诸侯之兵于召陵，楚既受责，略东夷淮徐以归。……齐桓遂于北方功定之后，率诸侯之师以威之，虽未能战而胜楚，楚不敢不受盟也。鲁僖实躬与桓公历年之盟会，伐楚之役，与师往焉，东略而归，遵徐淮（淮即淮水）而返。疑《鲁颂》所言淮夷来同，徐方来同者，未必非由召陵班师之役，桓公助之开始经营。桓公晚年，徐从诸夏，楚伐之，诸夏救之。桓公一死而宋鲁哄（《毛诗注疏》：哄，当为哄），宋纳齐孝公，鲁亦纳公子无亏，宋败鲁。从此宋东联东夷，主诸夏之盟，以斗楚，鲁则折而为楚（《正义》注：桓公九年，鲁与楚盟，鲁之所而楚盟，是向宋襄公而近，故楚交楚而近鲁，鲁在桓公末年，已折为中夏，楚伐之，同时楚人入郢，都亦推上国也。楚鲁夹攻，则鲁之近楚，乃自是，鲁为已之利，应近楚之文也）。宋襄之主盟不成者，恐亦由于恢复殷商之观念甚炽，姬姓诸国所极不愿，然毅然抗楚之北上，为齐桓之所不敢为，继齐桓之志，开晋文之业，诚春秋前半之最大事件。若鲁僖则始追齐桓之后，继背诸夏而为楚，终乃于泓之战后受楚之献俘。乃曰‘戎狄是膺，荆舒是惩’，亦颇之厚矣。若《商颂》之语，虽为辞近夸，就感情论，及诚真无隐。”傅文中提到的《鲁颂》、《商颂》，正是指《泮宫》、《殷武》两篇，“戎狄是膺，荆舒是惩”出自《鲁颂·閟宫》，和《泮水》一起歌颂鲁僖公的。见《傅斯年古典文学论著》，上海书店出版社，2011年版，第214页。

^② 《诗序》认为正考父整理了《商颂》：“微子至戴公，其间礼乐废坏。有正考父者，得商颂十二篇于周之太师，以《那》为首”。《史记·宋世家》认为，正考父美宋襄公“修仁行义，欲为盟主”而作《商颂》。傅斯年《〈商颂〉非考父作》认为，整个《商颂》五篇，不是正考父所作，因为其时代的下限是宋襄公，正考父的时代在宋襄公之后六十年。

^③ 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷二十，第1461页。

^④ 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷二十，第1461-1467页。

^⑤ 《诗经注析》，第1040页。

商，成就霸业。《诗经注析》云：“《长发》、《殷武》是歌颂宋襄公伐楚的胜利”^①。虽然宋襄公的争霸仅仅是昙花一现，且因迂腐仁义而成为笑柄，但是事实上，本诗正是基于宋楚争霸的背景，以歌颂武丁之德，严正声讨荆楚背叛之逆。此诗当产生于宋楚泓之战之前，诗中洋洋大论言殷商受命“赫赫厥声，濯濯厥灵”，以声讨荆楚不服宋命，正是宋楚争霸的历史反映。^②而这种写作模式，也为后来歌颂功德性质的战争诗提供了范本。

魏明帝曹睿《櫓歌行》：“王者布大化，配干稽后祇。阳育则阴杀，晷景应度移。文德以时振，武功伐不随。重华舞干戚，有苗服从妣。蠢尔吴中虏，凭江栖山阻。哀哉王士民，瞻仰靡依怙。皇上悼愍斯，宿昔奋天怒。发我许昌宫，列舟于长浦。翌日乘波扬，棹歌悲且凉。太常拂白日，旗帜纷设张。将抗旄与钺，耀威于彼方。伐罪以吊民，清我东南疆。”^③这首诗正是体现了儒家理想化的对外战争模式的颂扬。而其《善哉行》更是极力地渲染了曹操征战孙权、刘备的功勋：

我徂我征，伐彼蛮虏。练师简卒，爰正其旅。轻舟竞川，初鸿依浦。桓桓猛毅，如黑如虎。发炮若雷，吐气如雨。旄旌指麾，进退应矩。百马齐轡，御由造父。休休六军，咸同斯武。兼涂星迈，亮兹行阻。行行日远，西背京许。游弗淹旬，遂届扬土。奔寇震惧，莫敢当御。权实竖子，备则亡虏。假气游魂，鱼鸟为伍。虎臣列将，怫郁充怒。淮泗肃清，奋扬微所。运德耀威，惟镇惟抚。反旆言归，旆入皇祖。^④

与宋襄公争霸遭遇泓之战的失败颇相似的是曹操赤壁之战的失败。但是这并不影响以上两首诗对曹操武功的歌颂，我们在叙事模式上可以看到《殷武》的影响。

唐代颂扬国家中兴的边塞诗中，诗人对《诗经》叙事模式和颂扬模式的借取是很明显的，这里仅举杜牧的一首颂诗为例：

^① 按，《长发》祀高宗及伊尹，无关征战之辞，说其歌颂宋襄公伐楚，不确。并据《左传》，鲁僖公二十一年，春，宋襄公为鹿上之盟，求诸侯于楚，楚人许之。秋，宋襄公又为孟之盟，楚执宋公以伐宋。僖公二十二年，夏，宋襄公伐郑，冬，楚出兵救郑，宋楚泓之战，宋师败绩，宋襄公伤，翌年公薨。则宋、楚之战，宋襄公并未获胜。“歌颂宋襄公伐楚的胜利”，似言之无据。见第1023页。

^② 宋襄公的地位实际上比《左传》和《国语》所述要重要。傅斯年认为：“今试看《春秋》所记，葵丘之会，襄公与焉；鹹之会，牡丘之会，淮之会，皆与焉。齐桓甫死，襄公即以曹卫邾莒之师伐齐，胜鲁而定齐难，于是乎继齐之伯。次年（僖十九年）执滕子婴齐，与曹人、邾人盟于曹南。逾二年（僖二十一年）宋人、齐人、楚人盟于鹿上。大国之盟，宋人为先，俨然盟主也。其年秋，‘宋公、楚子、陈侯、蔡侯、郑伯、许男、曹伯盟于霍’，襄公然后为楚所欺，乘车之会，楚人伏兵执襄公。次年，‘宋公、卫侯、许男、滕子伐郑’，其年冬十一月，然后败于泓。由是而论，襄公固曾主霸，只是断烂朝报之《春秋》所记不详耳。……襄公卒后，楚势大张，伐陈灭夔，数次伐宋，几至入其国，诸侯亦未故盟于宋。至僖公二十八年，晋文败楚于城濮，然后中国不为楚灭。是晋文定功，亦缘宋之故也。齐桓、晋文之间，宋襄虽小霸而不卒，然齐桓、晋文御南蛮之事业，宋公三世（桓、襄、成）皆参与之。”参加《傅斯年古典文学论著》，上海书店出版社，2011年版，第212页。

^③ 《乐府诗集》卷四十，第592页。

^④ 《乐府诗集》卷三十六，第538页。

行看腊破好年光，万寿南山对未央。黠戛可汗修职贡，文思天子复河湟。应须日驭西巡狩，不假星弧北射狼。吉甫裁诗歌盛业，一篇《江汉》美宣王。^①

三、武舞《大武》的“武德”精神

《周颂·武》是周公所作的乐舞《大武》的六章的一章。《大武》作为歌颂武王伐纣胜利的有剧情的长篇音乐舞蹈，从西周至春秋皆在演奏。《大武》的六篇乐章，均在《周颂》中，分别为《我将》、《武》、《赉》、《般》、《酌》、《桓》^②，歌颂武王征伐灭商的武功，而其主题在《左传》中被解释为“七德”：“禁暴”、“戢兵”、“保大”、“定功”、“安民”、“和众”、“丰财”^③。《大武》六章中，歌颂周武王伐纣功业的诗句，有“日靖四方”、“胜殷遏刘”、“于铄王师，遵养时晦。时纯熙矣，是用大介”等，与《左传》的阐释结合来看，的确有“止戈”的武德，并参孔子对宾牟贾解说完《大武》后的一番议论，“马散华山之阳，而弗复乘；牛散桃林之野，而弗复服；车甲衅而藏之府库，而弗复用；倒载干戈，包以虎皮。将帅之士，使为诸侯，名之曰建橐。然后天下知武王之不复用兵也”^④，《大武》可以说确实反映了儒家对战争的终极关怀，即“胜殷遏刘”（刘，杀）的“武德”精神。而且《大武》作为歌颂性乐舞，与祭祀和告天成功的仪式是分不开的。《周颂·酌》即言“告成《大武》也”。王者功成治定，告成功於天，《颂》的篇章作为礼乐仪式专用的乐章，而《武》、《酌》等篇章，可以说是歌颂国家军事胜利以及朝廷武德的重要乐曲乐章，其所表现出的对战争的终极关怀，对后世的乐舞之辞章的思想性产生巨大的影响。其中最为明显的就是《破阵乐》作为乐舞的变化。

《破阵乐》作为音乐，源出于唐统一天下的初战阵之间，传唱于士卒之口，

^① 诗题《奉和白相公圣德和平致兹休运岁终功就合咏盛明呈上三相公长句四韵》，写作背景为唐宣宗大中三年，张议潮归义之后，朝廷收复陇右。时宰相白敏中、马植、魏扶、崔铉皆有贺圣主功德的诗。杜牧和作此首。见《杜牧集系年校注》，中华书局2008年版，第218页；《全唐诗》卷521，第5954页。

^② 《诗经注析》引《礼记·乐记》“武乐六成”，并取王国维《周大武乐章考》以及陆侃如、高亨之说，最终认为，《我将》为《大武》之第一章，《赉》、《般》为第三章和第四章，《桓》为第六章。见第945页。

^③ 见《左传·宣公十二年》，《春秋左传注》第744-747页。原文曰：丙辰，楚重至于郢，遂次于衡麻。潘党曰：“君盍筑武军，而收晋尸以为京观。臣闻克敌必示子孙，以无忘武功。”楚子曰：“非尔所也。夫文，止戈为武。武王克商，作《颂》曰：‘载戢干戈，载櫜弓矢。我求懿德，肆于时夏，允王保之。’又作《武》，其卒章曰‘耆定尔功’。其三曰：‘铺时绎思，我徂求定。’其六曰：‘经万邦，屡丰年。’夫武，禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财者也。故使子孙无忘其章。今我使二国暴骨，暴矣；观兵以威诸侯，兵不戢矣。暴而不戢，安能保大？犹有晋在，焉得定功？所违民欲犹多，民何安焉？无德而强争诸侯，何以和众？利人之几，而安人之乱，以为己荣，何以丰财？武有七德，我无一焉，何以示子孙？其为先君官，告成事而已。武非吾功也。昔明王伐不敬，取其鲸鲵而封之，以为大戮，于是乎有京观，以惩淫慝。今罪无所，而民皆尽忠以死君命，又可以为京观乎？”祀于河，作先君宫，告成事而还。

^④ 十三经注疏《礼记正义》，卷三十九，第1134-1135页。按，孔子云《大武》“尽美矣，未尽善也”（《论语·八佾》），依然存在不满，结合《礼记》的记述，颇多“发扬蹈厉”之舞，孔子虽将其解释为“太公之志也”，但是与其中和之美的音乐观念仍旧不合，故称“未尽善也”。

后被用于凯乐、宴享乐、并一度用为郊祀乐^①，并成为陈王业艰难的武舞，体制宏大，影响波及四夷。有唐一代，《破阵乐》的名称、功用随着国家礼乐制度的需要而有所变迁，据沈冬研究，《破阵乐》在贞观元年（627）开始使用于宫廷宴飨之燕乐，贞观七年（633）太宗亲定为乐舞，改名为《七德舞》。有一百二十八位舞者，披甲执锐，编伍鱼贯，击刺奋杀，表现太宗平天下的英雄神武。高宗龙朔元年（661）因征伐高丽的需要，改制《破阵乐》为《一戎大定乐》；玄宗诛灭韦后之乱后因之改制《小破阵乐》。后立部伎有百二十人舞《破阵乐》。《破阵乐》入雅乐先后改名《神功破阵乐》和《七德舞》，以象周之《大武》。后教坊和法曲之中亦有《破阵乐》。^②作为武舞的《七德舞》，与《大武》的映照关系非常明显，尤其是思想性的影响。沈冬在分析太宗钦定《破阵乐》乐舞的动机，兹概述：

一，为了法古。实践《礼记·乐记》所谓“王者功成作乐”的理想，直接取法对象，则是周武王的《大武》。《破阵乐》“击刺来往”的肢体动作，三变四阵的乐曲，显然模仿《大武》“夹振四伐”的舞蹈、六成的结构。

二、为了使人“畏威”。燕乐用于朝廷宴飨之中，愉悦耳目是其目的之一。但《破阵乐》的目的绝不止于娱悦耳目。观者“扼腕踊跃，凜然震竦”，显示众人“畏威”的程度远胜于“怀德”；“蛮夷自请率舞”的举动，其效果同于“舞干羽于两阶”，正代表了蛮夷外邦震慑于太宗神威而心悦诚服的样子。

三、使人“怀德”。

四、为了宣誓偃武修文的决心。^③

作为乐舞的《七德舞》正是将《破阵乐》包装上儒家“武德”之理想。我们可以通过以上分析上接《诗经》以及其他儒家典籍，以及儒家对于圣明天子“中兴与攘夷”的王道之功的期许。也可以分析当时歌颂这种王道隆兴的应制颂诗的思想渊源。唐太宗《执契静三边》：

执契静三边，持衡临万姓。玉彩辉关烛，金华流日镜。无为宇宙清，有美璇玑正。皎佩星连景，飘衣云结庆。戢武耀七德，升文辉九功。烟波澄旧碧，尘火息前红。霜野韬莲剑，关城罢月弓。钱缀榆天合，新城柳塞空。花销葱岭雪，穀尽流沙雾。秋驾转兢怀，春冰弥轸虑。书绝龙庭羽，烽休凤穴戍。衣宵寝二难，食旰餐三惧。翦暴兴先废，除凶存昔亡。圆盖归天壤，方舆入地荒。孔海池京邑，

^① 高宗麟德二年，以《破阵乐》用于郊祀。仪凤二年，太常少卿韦万石奏《破阵乐》不合郊祀法度，应恢复旧制乐舞《凯安》的使用。按，《凯安》为贞观中郊祀化的凯乐，其六变之象，亦是军阵之事。只是比《破阵乐》更适合郊祀典礼的法度。见《旧唐书·音乐一》，1048页。

^② 详参沈冬《咸歌破阵乐，共赏太平人——〈破阵乐〉考》，收入沈冬著《唐代乐舞新论》，北京大学出版社，2004年版，第51-79页。另，任半塘先生《唐声诗》下编第5页有《破阵乐》曲名分析表，参见附录。

^③ 详见《唐代乐舞新论》，第78-81页。

双河沼帝乡。循躬思励己，抚俗愧时康。元首仁盐梅，股肱惟辅弼。羽贤崆岭四，翼圣襄城七。浇俗庶反淳，替文聊就质。已知隆至道，共欢区宇一。^①

唐玄宗《平胡》：

杂虏忽猖狂，无何敢乱常。羽书朝继入，烽火夜相望。将出凶门勇，兵因死地强。蒙轮皆突骑，按剑尽鹰扬。鼓角雄山野，龙蛇入战场。流膏润沙漠，溅血染锋铓。雾扫清玄塞，云开静朔方。武功今已立，文德愧前王。^②

此二首诗当时皆有群臣奉和，虽《全唐诗》所录仅供我们窥见一斑。二首诗中完全没有事件和背景的交代，因为其中所歌咏的只是一种“武德”的精神，我们以“《诗经》正调”分析之，则其中体现了与《诗序》、《孔疏》一致的儒学理想化的对外模式，故本文更注重强调其思想的渊源。

四、郊庙乐章中反映的服荒化远思想

郊庙歌辞的传统是与《诗经》中的《颂》诗一脉相承的。《乐府诗集·郊庙歌辞》序云：“《周颂·昊天有成命》，郊祀天地之乐歌也。《清庙》，祀太庙之乐歌也。《我将》，祀明堂之乐歌也。《载芟》、《良耜》，藉田社稷之乐歌也。然则祭乐之有歌，其来尚矣。”^③而自春秋之际始，礼崩乐坏。《周礼》系统下的祭祀雅乐在春秋战国之际着被俗乐取代。汉代初期，楚文化成为主流文化。楚辞、楚歌对汉初的郊庙乐章产生了重要影响。^④武帝时期，摒弃了守旧儒生因循氏族国家祭祀模式的《周礼》雅乐系统，综合“赵代秦楚之讴”，造作出符合中央集权国家新的郊祀乐章系统。而在宣帝朝，国家郊祀的乐曲开始向雅乐回归，将新天地观建构起来的郊祀信仰纳入《周礼》的范式。^⑤郊祀之乐在东汉之后，成为历代统治者昭示正统、克配上帝、凝聚国家、告成天下的儒家意识形态化的重要载体，与其他题材的乐府乐章相比，郊祀乐章是儒学化程度最高、宗教仪式性最强，最为历代封建王朝和儒家士大夫重视的宏大繁复的国家重典。

国之大事，在祀与戎。郊祀之乐宏大繁复，在祭祀活动中，往往会表现出对

^① 《全唐诗》卷1，第3页。唐太宗《执契静三边》诗《唐太宗全集校注》略云：契，此处疑指兵符。三边，汉代时，幽、并、凉三州称三边，此泛指边疆。此诗与《平薛延陀幸灵州诏》、《平契苾幸灵州诏》是相呼应的，当作于贞观二十年（645）。见《唐太宗全集校注》，天津古籍出版社，2004年版，第17页。而《唐五代文学编年史》列在太宗征辽东之时，贞观十九年秋在辽东作，见辽海出版社，1998年版，第112页。按，贞观四年太宗平突厥执颉利，西北诸蕃咸请上尊号为“天可汗”，漠北无王庭，此诗当亦可能作于此时。

^② 《全唐诗》卷3，第39页。

^③ 《乐府诗集》卷第一，第1页，中华书局，1979年版。

^④ 详参郭建勋《论乐府诗对楚声楚辞的接受》，《中国文学研究》2002年第4期。

^⑤ 详参徐兴无教授《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》，《文学遗产》，2004年第5期。

军事的关注。如武帝时破大宛，武帝献《天马歌》于宗庙。除了重大战事胜利后的献捷、奏凯、献俘宗庙之外，在历朝历代的郊祀乐章和宴飨乐章之中，也表露出儒家正统的华夷观念、“告成”的仪式，而最重要的是“王道远洽”、“四夷来朝”的儒学理想。以下为《乐府诗集》所载历代郊庙乐章中包含边塞的诗句：

隅辟越远，四貉咸服。既畏兹威，惟慕纯德。《汉郊祀歌·西颢》，页4①

招摇灵旗，九夷宾将。《汉郊祀歌·惟泰元》，页4

承灵威兮降外国，涉流沙兮四夷服。《史记·乐书》所在汉武帝《天马歌》，页6

涉流沙，九夷服。《汉郊祀歌·天马歌》，页6

沅洽四塞，遐狄合处。经营万亿，咸遂厥宇。《汉郊祀歌·后皇》，页8

图匈奴，熏鬻殛。《汉郊祀歌·朝陇首》，页8

永固鸿基，以绥万国。《宋明堂歌·登歌》，页16 又见《齐明堂歌·登歌》，唯“鸿”作“洪”，页24

内灵八辅，外光四瀛。《宋明堂歌·歌太祖文皇帝》，页16

帝德实广运，车书靡不宾。……八荒重译至，万国婉来亲。沈约《梁雅乐歌·皇雅三首》其

一，页31

休征咸萃，要荒式序。《隋国丘歌·文舞》，页52

兵畅五材，武弘七德。憬彼遐裔，化行充塞。《隋国丘歌·武舞》，页52

庙略静边荒，天兵曜神武。武后《唐享昊天乐·第九》，页62，又见武后《清庙乐章》，页146

偃武修文九围泰，沉烽静柝八荒宁。《唐明堂乐章·舒和》，页70

呜呼孝哉，案抚戎国。蛮夷竭欢，象来致福。兼临是爱，终无兵革。《汉安世房中

歌》，页110

蠢矣二寇，扰我扬楚。乃整元戎，以膏齐斧。亶亶神算，赫赫王旅。鲸鲵既平，功冠帝宇。曹毗《晋江左宗庙歌·歌世宗景皇帝》，页114

戎夷竭欢，象来致福。王俭《齐太庙乐歌·高德宣烈乐》，页127

悠悠四海，莫不来祭。……播此余休，于彼荒裔。沈约《梁宗庙登歌七首》其六，页128

义征九服，仁兵告凯。上平下成，靡或不宁。《北齐享庙乐辞·武德乐昭烈舞》，页133

终封三尺剑，长卷一戎衣。庾信《周宗庙歌·皇夏》，页136

戎衣此一定，万里更无尘。烟云同五色，日月并重轮。流沙既西静，蟠木又东臣。凯越闻朱雁，铙歌见白麟。庾信《周宗庙歌·皇夏》，页137

天地交泰，华夷辑睦。翔泳归仁，中外禔福。《唐享太庙乐章·崇德舞》，页143

中外同轨，夷狄来思。《唐享太庙乐章·昇和》，页147

百蛮饮泽，万国来王。《唐享太庙乐章·延和》，页148

七德已绥边，九夷咸底定。《唐享太庙乐章·宁和》，页148

化怀獯鬻，兵赋句骊。张说《唐享宗庙乐章·钧天舞》，页152

① 页码均以《乐府诗集》，中华书局1979年版为据，下同。

泽周八荒，兵定四极。段文嘉《唐享太庙乐章·象德武》，页155

美溢中夏，化被南陲。《梁太庙乐舞辞·大合舞》，页174

以上郊庙歌辞，我们发现，东晋以后的南朝郊庙歌辞中，对四夷来宾的祷告比较少见，只有梁有“悠悠四海，莫不来祭”、“化被南陲”等语，当是太祖梁武帝兴礼乐而崇儒学的结果，“化被南陲”也就相当于明言偏安一隅了。但总体上我们可以看出，国家雅颂之制中，儒学正统的对外观念非常强烈。文人在创作此类乐章，或受雅颂庙乐影响的诗文中，必然要体现一致性的话语。我们再列燕射歌辞如下：

四表宅心，惠浹荒貉。《晋四厢乐歌·正旦大会行礼歌四首·明明》，页185

肃慎率职，楷矢来陈。韩濊进乐，均协清《钧》。西旅献獒，扶南效珍。蛮裔重译，玄齿文身。我皇抚之，景命惟新。《晋四厢乐歌·食举乐东西厢歌十二首·时艺》，页187

千戚舞阶庭，疏狄悦遐荒。扶南假重译，肃慎袭衣裳。……绥函夏，总华戎。

张华《晋四厢乐歌·食举乐东西厢乐诗》，页189

怀万方，纳九夷。……开宇宙，扫四裔。戚公綏《晋四厢乐歌·正旦大会行礼歌》，页192

怀荒裔，绥齐民。荷天祐，靡不宾。德泽被八紘，乾宁轨万国。礼仪焕帝庭，要荒服遐外。王道纯，德弥淑。宁八表，康九服。《宋四厢乐歌·食举歌》①，页197-198

止戈见于绝轡之野，称伐闻于丹水之征。信义俱存，乃先忘食；五材并用，谁能去兵。虽圣人之大宝曰位，实天地之大德曰生。……志在四海而尚恭俭，心包宇宙而无骄盈。庾信《周五声调曲·角调曲二首》其一，页213

九州攸同禹迹，四海合德尧臣。……虽南征而北怨，实西略而东宾。庾信《周五声

调曲·羽调曲五首》其三，页216

《尚书》：“成王既灭淮夷，肃慎来贺，王俾荣伯作《贿肃慎之命》”^②。这则记载后来成为儒家理想化的榜样，战胜四夷并不在单纯的军事，而是要使之心悦诚服，来朝贺献。儒家的对外政策正是体现出这种服荒化远的理想，类似于一种文化认同上的征服和宗教意义上的归顺。服远归仁、四夷来朝、象来致福、德被四表……这种理想化、教化式自我宣传和自我陶醉可以说在封建时代的儒家士大夫精神深处都是存在的。而作为郊祀乐章和宴飨乐章本身，在历代类似的四夷来朝的应制颂诗中依然有较大的影响。远人来服、王道服荒的颂辞，代表着国家理想主义的军事理念，这一点在具有雅颂需求的边塞诗文本中，体现得非常鲜明。

我们将与南朝、唐代边塞诗作品具有主题关联性的《诗经》战争诗进行接受

^① 后文《齐四厢乐歌·食举歌》全文与之雷同，故不重复。见页199-200。

^② 十三经注疏《尚书正义》，第十八卷，第488页。

史的考察,就很容易得出边塞诗不可能直接生成于《诗经》这个结论。因为边塞诗的文学渊源被“诗序—孔疏”阐释系统遮蔽或解构掉了。《诗经》战争诗在文学性上对后世边塞诗的影响最主要的体现是在儒家仁政爱民的思想和对战争的固有态度观念上。而这种思想观念的影响实际上是所有的儒家经典共同营造完成的(同时也包含有道家和其他学说的零星贡献),并不能体现出《诗经》的独特性意义。

《诗经·小雅》中的《六月》、《采芣》、《大雅》中的《江汉》、《常武》诸篇,只是在文本章法和写作范式上对后代战争文学中的颂体文学产生了影响。而后世庙堂歌辞中的颂诗实际上也是这种雅颂之音与儒家王道服荒思想的结合品,属于文学中的冷炙太牢,对后世边塞诗不可能产生较大影响。由于西周雅音阙绝,《六月》、《江汉》等诗的演奏情况也不可能对汉代之后产生影响。这些都体现了《诗经》对边塞诗影响的有限性和微弱性。因此,本文认为,孕育边塞诗的主体生成环境并非来自《诗经》。

第二章 乐府母题(上)

第一节 鼓吹乐曲的仪式化与雅正化

《周礼·春官宗伯·大司乐》云:“以乐德教国子中和祗庸孝友。以乐语教国子兴道讽诵言语。以乐舞教国子舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。以六律六同五声八音六舞大合乐以致鬼神、示以和邦国、以谐万民、以安宾客、以说远人、以作动物。乃分乐而序之,以祭、以享、以祀。乃奏黄钟、歌大吕、舞云门,以祀天神;乃奏大簇、歌应钟、舞咸池,以祭地示;乃奏姑洗、歌南吕、舞大磬,以祀四望;乃奏蕤宾、歌函钟、舞大夏,以祭山川;乃奏夷则、歌小吕、舞大濩,以享先妣;乃奏无射、歌夹钟、舞大武以享先祖。……王出入,则令奏《王夏》;尸出入,则令奏《肆夏》;牲出入,则令奏《昭夏》。……王大食,三宥,皆令奏钟鼓。王师大献,则令奏恺乐。”

《周礼·春官宗伯·乐师》云:“教乐仪,行以《肆夏》,趋以《采芣》,车亦如之。环拜以钟鼓为节。凡射,王以《騶虞》为节,诸侯以《狸首》为节,大夫以《采蘋》为节,士以《采芣》为节。……凡国之小事用乐者,令奏钟鼓。……飧食诸侯,序其乐事,令奏钟鼓,……凡军大献,教恺歌,遂倡之。凡丧,陈乐器,

则帅乐官。及序哭，亦如之。”^①

作为儒家礼乐文化的理想描绘，《周礼》成为后世各朝礼乐制度的渊薮。上文引述的材料及其附着的经学阐释包含了《周礼》的关于礼乐制度的理想模式，这种理想模式中，作为祭祀和宴飨的钟鼓雅乐是第一位的，而“凯乐”、“凯歌”也略备一角。后代各朝的儒生和礼乐官员们对这种模式进行着一遍又一遍地复制或附会。经历了春秋战国礼崩乐坏的社会变化以及秦灭六国、秦末暴乱等社会动荡，传统的以钟磬为主要乐器的国家雅乐系统彻底崩绝。而在这个过程中，音乐艺术依然以其自身的艺术规律发展，由于长时期脱离政治和意识形态的控制，西汉时代的音乐文化颇为多元。汉代宫廷的音乐，“内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷”^②，《大风歌》^③、《巴渝舞》^④以及武帝时《郊祀歌十九章》^⑤均是西汉国家新型雅乐系统重新塑造的反映。试图重新恢复儒家礼乐制度的儒生们也被迫适应这种变化以及皇帝的喜好，逐渐吸纳更为丰富的音乐样式来重新塑造庙堂之音和宴飨之乐。汉代国家乐府系统中，鼓吹乐曲，也经历了一个仪式化和雅正化过程。

汉代以来，在重新塑造雅乐系统的大背景之下，国家乐府机构中的各地民间俗乐（所谓“赵代秦楚之讴”、郑卫之音）、四夷乐曲^⑥均重新获得了跻身雅乐的

^① 以上据引十三经注疏《周礼注疏》，卷第二十二、卷第二十三。中华书局影印本，1980年版，第787-793页。

^② 《汉书·礼乐志》，卷二十二，第1071页。

^③ 《汉书·礼乐志》：“初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作《风起》之诗，命沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹相和，常以百二十人为员。文景之间，礼官肄业而已。”见第1045页。

^④ 《后汉书》卷八十六《南蛮西南夷列传》：“至高祖为汉王，发夷人还伐三秦。秦地既定，乃遣还巴中，复其渠帅罗、朴、督、鄂、度、夕、龚七姓，不输租赋，余户乃岁入贡钱，口四十。世号为板楯蛮夷。阆中有渝水，其人多居水左右。天性劲勇，初为汉前锋，数陷陈。俗喜歌舞，高祖观之，曰：‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之，所谓巴渝舞也。遂世世服从。”见《后汉书》，第2843页。

^⑤ 由《汉书·郊祀志》所叙武帝元鼎五年冬十月行幸雍祠五畤事来看，西汉《郊祀歌十九章》的创作应在元鼎五年冬十月郊祀之后：“十一月辛巳朔旦冬至，昃爽，天子始郊拜泰一。朝朝日，夕夕月，则揖；而见泰一如雍郊礼。其赞飨曰：‘天始以宝鼎神策授皇帝，朔而又朔，终而复始，皇帝敬拜见焉。’而衣上黄。其祠列火满坛，坛旁亨炊具。有司云‘祠上有光’。公卿言：‘皇帝始郊见泰一云阳，有司奉瑱玉嘉牲荐飨，是夜有美光，及昼，黄气上属天。’太史令谈、祠官宽舒等曰：‘神灵之休，祐福兆祥，宜因此地光域立泰畤坛以明应，令太祝领，秋及腊间祠。三岁天子壹郊见。’其秋为伐南越，告祷泰一，以牡荆画幡日月北斗登龙，以象太一三星，为泰一锋，命曰‘灵旗’，为兵祷，则太史奉以指所伐国”。又，《郊祀志》元鼎六年：“其春，既灭南越，嬖臣李延年以好音见，上善之，下公卿议，曰：‘民间祠有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎？’公卿曰：‘古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。’或曰：‘泰帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。’於是塞南越犗祠泰一、后土始用乐舞。益召歌儿，作二十五弦及箜篌瑟自此起。”此西汉新郊祀制度之开端也，而祭祀也与征伐颇相关联，其音乐虽不得考，但当有较强的军乐成分。引文见《汉书》，第1230-1232页。

^⑥ 四夷乐曲，《周礼·春官宗伯》记载，朝廷音乐机关备有四夷乐：“鞀师掌教鞀乐”、“旄人掌教舞散乐，舞夷乐”。《礼记·明堂位》：“纳蛮夷之乐于太庙，言广鲁天下也。”《白虎通疏证》卷三云：“所以作四夷之乐何？德广及之也。”《宋书·乐志》：“古今夷夏之乐，皆主于宗庙，而后播及其余也。夫作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。”《通典》卷一百四十六《乐六·四方乐》：“《周官》鞀师掌教鞀乐，祭祀则帅其属而舞之，大飨亦如之。旄人掌教夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。又有鞀鞀氏，掌四夷之乐，与其声歌祭祀则献而歌之，讌亦如之。作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。”看来，“美德广之所及”，作为儒家王化四夷，德音广被的一个理想性的装饰，成为儒家吸收外来音乐的一个强有力的理论依据。

通行证,并形成了两种演奏方式命名的乐曲:鼓吹乐和相和歌^①。在新雅乐系统的建立过程中,鼓吹乐曲发挥出越来越大的实际影响力。在魏晋南北朝以至于隋唐时代,鼓吹乐曲成为钟鼓雅乐之外,礼乐实用性最强的一大类乐种。

本文的“鼓吹乐曲”是一个整体性概念,包括了《乐府诗集》中的“鼓吹曲辞”和“横吹曲辞”。《乐府诗集》题解认为,“鼓吹”和“横吹”二者使用乐器不同、用途不同。“鼓吹”主要用箫笛,“横吹”主要用鼓角。“鼓吹”用于朝会、道路、亦以赏赐,而“横吹”主要是马上所奏的军中之乐。韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》指出“鼓吹”、“横吹”都是军乐,也都用于朝会宴饮等活动^②。本文进一步认为,“鼓吹”和“横吹”最初基本上是一种合奏关系^③。在汉代的演奏情况是,“鼓吹”为主,“横吹”为辅。“横吹”以配合“鼓吹”演奏的形式出现。这种充当“伴奏”的轻微角色使得“横吹”作为附庸而不被提及。但南朝之后,“横吹”渐渐重视,最终以附庸而蔚为大国,甚至可以作为整个鼓吹乐队的代名词^④,与之同时“鼓吹”的地位反而渐渐降温了(这种关系可以类比为竖琴和小提琴的合奏最终变成了小提琴的独奏)。汉代阵容庞大的箫笛铙鼓乐队中,有数量很少的胡角伴奏乐工,这应该就是当时的演奏事实。作为赏赐“鼓吹”,必然也是一个总称。因此,鼓吹乐曲包括了汉短箫铙歌、汉横吹曲、北狄乐、梁鼓角横吹曲。郭茂倩将“汉铙歌系统”视为“鼓吹”,将“汉横吹曲”系统和“北狄乐”系统统统划为横吹,认为鼓吹和横吹一开始就是两个相对独立的概念,其实是很不恰当的。

在历代的典籍文献中,我们都可以发现以“鼓吹”涵盖“横吹”的事实。甚至到了《新唐书·仪卫志》,也云:“凡鼓吹五部:一鼓吹,二羽葆,三铙吹,四大横吹,五小横吹。”^⑤可见鼓吹作为一个整体概念,是非常明确的。杨荫浏《中国古代音乐史稿》说得很清楚:“鼓吹乐是以击乐器和吹乐器演奏的一种音乐。

^① 鼓吹曲和相和歌的名称来源最早是以其演奏方式来区别命名的。简单地说,击鼙鼓吹箫笛的是鼓吹乐,琴瑟琵琶伴奏徒歌的就是相和乐。由于乐器本身的音域和演奏特质,两种以演奏方式命名的乐种并没有太多重合,鼓吹曲适合于演奏军乐和仪仗乐,这一特征被长期保留。相和歌因为演奏方式是配乐演唱,所以很容易和民歌相融合,故而汉魏清商乐、宋齐吴歌西曲很快融入相和歌中。

^② 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》,北京大学出版社,2009年版,第155-157页。韩宁认为,鼓吹的乐器除了箫笛,其代表性的乐器应当是鼓;而横吹除了鼓角,代表性的还有笛。“鼓吹”和“横吹”两种乐曲的命名,实际上这种分析思路与郭茂倩相同,都是以演奏乐器的差别来区分乐种。

^③ 这个判断还是来自《晋书·乐志》这则非常熟悉且引用率颇高的材料:“胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹。有双角,即胡乐也。张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲,李延年因胡曲更造新声二十八解。乘舆以为武乐。后汉以给边将。和帝时万人将军得用之。魏晋以来,二十八解不复具存,用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲。”然而学界往往注意的是后段“李延年二十八解”,对于“胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之横吹”这则重要的源流交待则忽视不见。胡笳之声,正是“鼓吹”,而最初,胡角之声,被用来给“胡笳之声”伴奏,这就是“本以应胡笳之声”的确切含义。“横吹”最早正是从给“鼓吹”伴奏的方式存在,而在伴奏的过程中,逐渐地位得到提升的。

^④ 《宋书·张兴世传》有张兴世(宋武将,官至冠军将军,雍州刺史)之父张仲子向张兴世索要“鼓角”之事:“尝谓兴世,我虽田舍老公,乐闻鼓角。可送一部,行田时吹之。”张兴世一向恭谨,畏惧违反制度,就对其父说“此是天子鼓角,非田舍老公所吹。”(《宋书》卷五十,第1455页)据此,当时“鼓角”已经成为“鼓吹”的别名,也就是说,“鼓角横吹”在整个鼓吹乐曲中已经提升到主奏乐器的地位了。

^⑤ 《新唐书》卷二十三,中华书局,第509页。

击乐器中间,鼓特别重要;吹乐器中间,有排箫、横笛、笙、角等。很多时候也有歌唱。……鼓吹乐发展了一个时期以后,渐渐因所用乐器和引用场合不同,区分为鼓吹和横吹两类。……但是鼓吹和横吹的区分,在悠长的历史中,相对地说来,是暂时的。因为,在发展的过程中,各种乐器在乐队中间如何相互配合,以及同一乐种具体应用于那种场合,都会随时改变。所以,越到后来,这种区分,就越见得不恰当;而初期应用的鼓吹这一名称,则被保存下来,成为不断变迁中性质相近的多类音乐的概括名称。”^①

鼓吹乐曲最初是北方游牧民族音乐、西域音乐以及异域乐器演奏出的音乐的统称,这种音乐本身有将强烈的杀伐之音和粗犷之气,这正是其本身的胡乐特性,并且也使得这些音乐适合于军乐性的演奏。蔡邕有“汉乐四品,其四曰短箫铙歌,军乐也”的定性^②,今天我们从《乐府诗集》所保留的汉铙歌曲辞分析,颇觉其杂凑难懂,甚至与军乐无关。如《朱鹭》、《巫山高》、《有所思》、《上邪》,从标题到曲辞内容均无关军阵。但我们不能以后代的铙歌曲辞来判定前代的短箫铙歌不是军乐^③。我们更应该相信蔡邕的判断。从后代对汉铙歌的沿袭应用中,我们

^① 《中国古代音乐史稿》人民音乐出版社,1981年版,109-110页。

^② 《乐府诗集》鼓吹曲辞题解中引蔡邕《礼乐志》。钱志熙《论蔡邕叙“汉乐四品”之第四品应为相和清商乐》(《北京大学学报》2010年第2期)认为“其四曰短箫铙歌”有误,短箫铙歌属于黄门鼓吹。文章从文献出发,据《东观汉记·乐志》有关蔡邕《乐意》的文字中,黄门鼓吹为第三品,“其短箫铙歌”是黄门鼓吹中的乐曲,而不是“汉乐四品”之第四品。蔡邕原文散佚。而其阙文应该是吴兢《乐府古题要解》所引的“蔡邕云,清商曲,其辞不足采著”的一段文字。同时认为,没有直接材料证明“汉乐四品”是明帝确定的,“汉乐四品”确实有品评音乐高下之意。本文认为,钱志熙的观点疑古过勇,似有不当。按照文意,蔡邕认为黄门鼓吹是“天子宴飨群臣”之乐,而短箫铙歌是“军乐”。两者非等同。且《东观汉记·乐志》的文字与司马彪《续汉书·礼乐志》的梁刘昭注全同。其文曰:“汉乐四品,一曰大予乐,典郊庙上陵殿诸食举之乐。郊乐,《易》所谓‘先王以作乐崇德,殷荐上帝。’《周官》‘若乐六变,则天神皆降,可得而礼也。’宗庙乐,《虞书》所谓‘琴瑟以咏,祖考来假。’《诗》云:‘肃雍和鸣,先祖是听。’食举乐,《王制》谓‘天子食举以乐’,《周官》‘王大食则命奏钟鼓。’二曰周颂雅乐。典辟雍、饔飧、六宗、社稷之乐。辟雍、饔飧,《孝经》所谓‘移风易俗,莫善于乐’,《礼记》曰‘揖让而治天下者,礼乐之谓也。’社稷,所谓‘琴瑟击鼓,以御田祖’者也。《礼记》曰‘夫乐施于金石,越于声音,用乎宗庙社稷,事乎山川、鬼神’,此之谓也。三曰黄门鼓吹,天子所以宴群臣。《诗》所谓‘坎坎鼓我,蹲蹲舞我’者也。其短箫铙歌,军乐也。其传曰黄帝岐伯所作,以建威扬德,风劝士也。盖《周官》所谓‘王师大献则令凯乐,军大献则令凯歌’也。孝章帝亲作歌诗四章,列在食举。又制《云台十二门》诗,各以其月祀而奏之。熹平四年正月中,出云台十二门新诗,下大予乐官细诵被声,与旧诗并行者,当撰录以成《乐志》。”(《后汉书》第3132页、中华书局辑佚本《东观汉记校注》卷五乐志,2008年版,第159页)不知其脱文当安插在何处?“其四曰清商曲,其辞不足采著”,这句话只能放在最后,因为文末云“当撰录以成《乐志》”,而清商乐“其辞不足采”,为什么还要撰录进《乐志》呢?再者,东汉章帝亲自作四章歌诗、又作《云台十二门》,《云台十二门》应该是明堂雅乐。不可能是清商乐,因为清商乐兴起颇晚,真正为文人重视,在建安末年的邺下文人集团(木斋《论清商乐始于曹魏建安时期——以曹丕《燕歌行》为中心》,《学习与探索》2011年第2期),故而这段所谓的脱文也不可能放在“孝章帝”之前,故无处安放。本文认为,“汉乐四品”应该类似于《诗经》的“四诗”、“四始”之类的概念,其实只有风雅颂三大类,在蔡邕看来,鼓吹有大小雅,大雅为黄门鼓吹,小雅为短箫铙歌。这段文字全篇都说雅乐,不可能涉及当时还未雅化的清商俗曲。《隋书·音乐志》亦云:“四曰短箫铙歌乐,军中之所用焉。”(《隋书》卷十三,第286页)

^③ 赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》第八章《汉鼓吹铙歌》十八曲研究,在论述之初言“鼓吹在汉代就是个宽泛的概念,它主要指汉代的宴飨食举之乐,同时既包括前世振旅凯乐,又包括后世骑吹。……原本并非仅指军乐。”(168页)而在具体分析中,以文本(即歌辞)考量音乐,兼以分析乐器(鼓和箫、笛等)。对待曹魏、孙吴的改制则云“但是到了汉末曹魏、孙吴因其音乐而拟作军乐,才导致了后人的误解。”(172页)赵文的最终结论是:“汉鼓吹铙歌”十八曲原本不是军乐,而是在中国先秦鼓乐和吹乐的基础上,受异族音乐影响而产生于西汉的一组具有独特风格的歌诗艺术作品。”(第196页)本文认为,歌辞不能完全反应音乐,甚至完全可能有歌辞对音乐的误传现象。不可能非军乐的音乐仅仅靠改制歌辞就能适应军乐场合的演奏。且赵文没有提到胡笳、胡角等重要乐器,以现存歌辞内容来认定音乐本身的性质,是比较片面

都可以看出其军乐性质的流露。以《巫山高》为例，曹魏时改名为《屠柳城》，颂曹操破乌桓之事；孙吴改名为《关背德》，颂孙权擒杀关羽之事；西晋改为《平玉衡》、南朝梁改为《鹤楼峻》，都是以歌颂战功为主要内容。^①我们不能以齐梁诗人拟作的《巫山高》中有巫山神女的典故，就认定汉铙歌《巫山高》为长江流域的巫山音乐，进而否定其军乐性质。应该认识到，汉铙歌在从胡曲翻译和改制的过程中，音乐曲调本身得到沿袭，而名称、曲辞的标注则具有很大的随意性和草率性，因此导致曲辞中芜杂、乐名不能准确反映音乐曲调以及乐名不可晓的情况。这应该与乐府机构中的乐工文化知识层次低下、轻易借俗曲定名、以各自的方式记录音节而非记录歌辞以及音乐自身求新求变的发展变化等原因有关^②。

《宋书·志序》中略述朝代更迭导致的礼乐阙绝，也透露出鼓吹乐曲的文字信息因为乐工的随意记录而导致后代不可理解的情况：“郊庙乐章，每随世改，雅声旧典，咸有遗文。又案今鼓吹铙歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了。不知今之铙章，何代曲也。”^③这则文字是说，鼓吹铙歌是乐人口耳相传，重视的是声音，而与声音相匹配的歌辞却无人可晓了。对此，许云和《汉魏六朝文学考论》第三编《乐府考论·〈宋书·乐志〉“今鼓吹铙歌三首”研究》有详细的阐述：“考察中国古代音乐史，我们可以发现这样一种独特的现象，在统治者看来，乐为‘升平之冠带，王化之源本’（《隋书·乐志》），是其政治意识形态的一个重要组成部分，故历代礼乐相与并行，目的是安上治民、移风易俗。但是，真正对其进行具体实施和操作的却不是制定礼乐的圣人和文人士大夫，而是专以技艺为生计、地位又十分低下的乐师和乐工。于是，乐谱的记写、演唱、演奏便成了他们的专门技艺，而一般文人反而不大了解。就乐工这个阶层来讲，因所受文化教育的有限，他们的文化水平自不能和知书识礼的文人相比，有的可能根本就不识字。他们也许能很好地演唱和演奏某一首歌曲，但对音乐法度及辞章和乐义不一定能够了解，这对那些雅乐歌词来说尤其如此。由于这个原因，其师传方式也带上了强烈的民间色彩。这就是沈约所说的‘口相师祖’，乐师通过

或者危险的。结论偏颇，本文不取。但是，赵文也承认鼓吹曲“由西汉的广泛应用到东汉的专门限定应用范围，实际走了一条逐步雅化的道路”（172页）。

^① 分别见《乐府诗集》第267页，272页，277-278页，299页。又据《晋书·音乐志》：“汉时汉时有短箫铙歌之乐，其曲有《铎鹭》、《思悲翁》、《艾如张》、《上之回》、《雍离》、《战城南》、《巫山高》、《上陵》、《将进酒》、《君马黄》、《芳树》、《有所思》、《铎子班》、《圣人出》、《上邪》、《临高台》、《远如期》、《石留》、《务成》、《玄云》、《黄爵行》、《钓竿》等曲，列于鼓吹，多序战阵之事。”见卷二十三，第701页。

^② 按，本文持古辞与音乐“分离”之论，即古辞不足以完全代表本曲的音乐性，古辞具有随意纪录的特性。对后代文学影响更为直接和明确的并非是古辞，而是音乐本身。后代的拟作并非仅仅因为“赋题法”而改变原辞，而是往往以音乐特性而新制相匹配的新词，以纠正原词不合适之处，或适应音乐新变之要求。本文反对以考据学的思路解读十八首汉铙歌。这种研究方法从清人开始，如庄述祖《汉铙歌举解》、陈本礼《汉诗统笺》、王先谦《汉铙歌释文笺证》、陈沆《诗比兴笺》等，到了近人闻一多《乐府诗笺》、孙楷第《沧州集》、谭献《汉铙歌十八曲集解》、陈直《汉铙歌十八曲新解》，依然是这种思路。现代学者沿袭这种思路，试图对难以卒读的汉铙歌本辞做出所谓“新解”式的发掘文章亦颇多，不一一列举。本文认为，大多是买椟还珠之类，不应过分做实。

^③ 《宋书》卷十一，第204页。

口传声教把自己演唱或演奏的某一首歌曲的方法传给弟子,弟子又依此法传给下一代。偶有识字的乐师,把这些乐曲以自己的记录方式记下来备忘,就成了曲谱。因对音乐法度及辞章和乐义不一定能够了解,他们当然只能教弟子以声节而不能教弟子以乐义了。然就乐义而言,却是另一种情形,它多为上层文人士大夫所掌握,制词度曲及声音法度基本上都出于他们之手。这样制词度曲的上层文人士大夫就和演唱演奏的乐工几乎就是在各司其职,只有在演出的时候,乐工才依曲而演奏,依曲而唱词,达到了词与曲的合一。在平时,则曲谱是曲谱,歌词是歌词,并不合写为歌谱而同居一处。……当一个王朝分崩离析时,……即或有幸存的乐工或记声之曲谱,一因非职之所在,师之不传;二因文化水平低,对歌曲的声音法度及辞章内涵不一定能了解,自然也就说不出此曲谱的曲义为何。再次,这些记声之曲谱并不是音乐界统一的记谱方式形成的,完全是乐师各用其法,此乐师未必就读得懂彼乐师所记之谱,这样,又造成了一些记声之谱的无法解读。翻开史籍,中国音乐史上的这种灾难可谓是不绝于书……汉鼓吹饶歌十八曲之歌词内容之所以与其作为军乐的章曲性质严重不符,根本上就是这种灾难带来的结果。”^①

那么,所谓的鼓吹乐曲的仪式化和雅正化,具体是一个怎样的过程呢?本文认为,鼓吹乐曲的仪式化和雅正化过程,是在鼓吹乐曲在长期充当国家皇帝出行仪仗的乐队以及下行给赐的仪仗乐队使用的过程中,促使鼓吹乐曲地位的提高,从而促使芜杂的汉饶歌转变而雅正的组诗性颂歌、促使一度濒临不传的横吹曲再次繁荣、促使宫廷燕乐对鼓吹乐曲的“充庭”使用、促使从南朝开始文人持续的边塞意象的想象与摹写的过程。

鼓吹乐曲自东汉开始固定充当国家朝廷、皇帝皇族正式出行仪仗的乐队,并开始以赏赐褒奖的方式应用于皇族重臣功臣的出行仪仗中。魏晋南北朝把这一传统延续下来,这种长期而持续性的仪式化使用使得鼓吹乐曲的影响空前广泛和持久。在这一过程中,鼓吹乐曲本身的曲名和乐章也因礼乐仪式的需要而发生了雅正化的改变;鼓吹乐曲在具体使用需要中不断吸收来自北方鲜卑等民族的新生乐曲,当时社会的中上层形成了普遍而独特的美学影响。

鼓吹乐曲在西汉初期作为普通的胡乐、普通的军中之乐、普通的宫廷之乐存在。鼓吹乐曲在西汉的地位开始也和其他郑卫之音秦楚之讴类似,地位并不重要。

^②《汉书·霍光传》载昌邑王“击鼓歌吹作俳倡”^③,昌邑王的娱乐之歌应该是鼓

^① 许云和著,《汉魏六朝文学考论》,上海古籍出版社,2006年版,第203-228页。

^② 赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》第八章《〈汉鼓吹饶歌〉十八曲研究》中,认为鼓吹乐一开始就具有六大场合的应用:第一,天子宴群臣,第二用于日常娱乐,第三,与传统的振旅凯乐同样用于军队进途中,第四,用于册立帝王皇后的某些仪式中,第五,用于宗庙食举,第六,用于宴请赏赐外宾。本文认为,赵文的观点颇有“静态看问题”的遗憾。其列举了鼓吹在两汉的使用情况,直接材料仅有《后汉书》。赵敏俐认为在西汉也是同样的使用情况,其立论有推测、猜测成分,例如引《秋风辞》“箫鼓鸣兮发棹歌”,认为这“大概就是天子宴乐群臣的鼓吹乐”。见《汉代乐府制度与歌诗研究》,第168-170页。本文认为,西汉时期的鼓吹乐远远没有形成固定使用的制度,故而《汉书》无记载。《西京杂记》、《三辅黄图》、《晋中兴

吹乐曲和其他俳优杂歌是一起被演奏的。韩宁认为“西汉音乐总的来说还是以郑声为主”，使得汉铙歌“不会是高高在上的庙堂之音，也不是流行于百姓之中的郑卫之音。它是介于二者之间的典正而不失自由的音乐。”^①这种判断大致不错，但是，所谓鼓吹乐曲的“典正”，则反映在其作为仪仗乐曲的使用上。因为鼓吹乐曲本身的胡乐、军乐性质，使得鼓吹乐曲逐渐被应用于道路和出行的仪仗中，并最终成为一种仪式化、制度化的常态使用，并对汉代之后以至于唐代均产生了重大的礼乐与社会影响。

鼓吹乐曲作为仪式化使用，是从东汉开始有明确记载的。西汉时期，鼓吹乐曲与乐府机构中的宫廷俗乐（所谓“赵代秦楚之讴”、郑卫之音）、四夷乐曲^②处于同样的地位。并没有引起制乐者多大的注意。汉武帝时期的皇帝仪仗乐使用，基本上是楚歌系统的宫廷雅乐。例如《汉书·韩延寿传》载韩延寿“建幢桠、植羽葆、鼓车歌车。……歌者先居射室，望见延寿车，噉咷楚歌。”^③这是萧望之派御史按察的韩延寿僭越的证据。“噉咷楚歌”应是汉初雅乐《房中乐》，楚声，是大不敬的僭越。而重要的是其私自使用了“幢桠、羽葆、鼓车歌车”的仪仗队，让汉宣帝非常不满，可见这个仪仗队规格很高。但是这里的“鼓车”并非就是鼓吹乐曲（汉铙歌）的“鼓车”，而应该是雅乐《安世房中乐》的“鼓车”。“鼓”是演奏之意，而非乐器。《汉书·礼乐志》：“《安世乐》鼓员二十人”^④，可证。正是因为韩延寿僭越宫廷雅乐，才使得宣帝“恶之”，以致“延寿竟坐弃市”。而鼓吹乐曲在当时没有这么高的地位。学者引此则材料证明鼓吹乐曲在西汉就有了仪仗乐队的使用，是没有说服力的。

鼓吹乐曲（汉铙歌和汉横吹曲）在当时是以吸收军乐和胡乐形成的宫廷俗乐，地位低下。即使在汉武帝“外兴乐府协律之事”的过程中，也只是以少府所管理

书》所转引的西汉鼓吹的记载并不可靠。另有学者怀疑汉铙歌曲辞乃沈约杂凑（伪造）而成，其实没有认识到短箫铙歌等鼓吹曲在汉代因地位不重要而不被史书记载，到了南朝地位重要而加以记载的变化过程（也正是鼓吹乐曲仪式化和雅正化的过程），故而《汉书》、《后汉书》不录而《宋书》始加著录。

^① 《汉书》卷六十八，中华书局，1964年版，第2940页。

^② 参见《鼓吹横吹曲辞研究》，北京大学出版社，2009年版，第44页。

^③ 四夷乐曲，《周礼·春官宗伯》记载，朝廷音乐机关备有四夷乐：“鞀师掌教鞀乐”、“旄人掌教舞散乐，舞夷乐”。《礼记·明堂位》：“纳蛮夷之乐于太庙，言广鲁天下也。”《白虎通疏证》卷三云：“所以作四夷之乐何？德广及之也。”《宋书·乐志》：“古今夷夏之乐，皆主于宗庙，而后播及其余也。夫作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。”《通典》卷一百四十六《乐六·四方乐》：“《周官》鞀师掌教鞀乐，祭祀则帅其属而舞之，大飨亦如之。旄人掌教夷乐，凡四方之以舞仕者属焉。又有鞀鞀氏，掌四夷之乐，与其声歌祭祀则歛而歌之，饗亦如之。作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也。”看来，“美德广之所及”，作为儒家王化四夷，德音广被的一个理想性的装饰，成为儒家吸收外来音乐的一个强有力的理论依据。

^④ 《汉书》卷七十六，第3214页。

^⑤ 《汉书》卷二十二，第1073页。按，这则材料是西汉哀帝时省罢乐府时丞相孔光和大司农何武的上奏，列举未罢省之前乐府机构中“大乐鼓员六人”、“嘉至鼓员十人”、“邯郸鼓员二人”、“骑吹鼓员三人”、“江南鼓员二人”、“淮南鼓员四人”、“巴俞鼓员三十六人”、“歌鼓员二十四人”、“楚严鼓员一人”、“梁皇鼓员四人”、“临淮鼓员三十五人”、“兹郎鼓员三人”等以及“安世乐鼓员二十人”、“沛吹鼓员十二人”、“族吹鼓员二十七人”、“陈吹鼓员十三人”、“商乐鼓员十四人”、“东海鼓员十六人”、“长乐鼓员十三人”、“纛乐鼓员十三人”，皆属于“朝贺置酒”的燕射雅乐，“鼓”皆为“演奏”之意。我们可见看出，在西汉时，作为汉铙歌概念的“鼓吹乐曲”并没有在雅乐占有重要地位，即使我们将“骑吹鼓员”理解为鼓吹乐曲，也不过只有三人的乐工而已。与《巴俞》、《临淮》、《族吹》、《安世乐》等无法相比。

的众多俗乐的一支存在。汉宣帝元康五年（神爵元年，61）正月“上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥。修武帝故事，盛车服，敬齐祠之礼，颇作诗歌。”^①宣帝所作之诗歌，《汉书·礼乐志》以“巡狩福应之事，不序宗庙，故弗论”，^②然推测应类似于武帝之郊祀歌。《乐府诗集》中的《上之回》、《上陵》只是军乐或宫廷俗乐曲辞，而并非高规格的鼓吹仪仗乐队曲辞。西汉时期鼓吹乐曲的低下地位使得其不可能有固定的礼仪规范和特别庞大的规模，亦不可能有作为仪仗乐队的仪式化和雅正化的使用记载。鼓吹乐曲的仪式化和雅正化，经历了一个长期发展的历史演进过程，西汉只是其萌生和发轫时期。有关“鼓吹”在西汉使用的情况《汉书》不加记载，正是说明这种鼓吹乐曲还没有成为配合出行仪仗的固定礼仪规范，也没有形成定制。

但是，葛洪所整理而成的《西京杂记》^③卷五之中有关“甘泉卤簿”的记载，却出现了“象车鼓吹”、“黄门前部鼓吹”等记载，这种被认为是西汉甘泉祭祀的大驾卤簿中已有的仪仗乐队，是否符合历史真实呢？

《西京杂记》云：“汉朝舆驾祠甘泉汾阴备千乘万骑，太仆执轡，大将军陪乘，名为大驾。”^④但这句话与《后汉书·舆服志》所云“乘舆大驾，公卿奉引，太仆御，大将军参乘。属车八十一乘，备千乘万骑。西都行祠天郊，甘泉备之。官有其注，名曰甘泉卤簿”^⑤相关内容颇为一致，其文字最早的出处当是蔡邕的《独断》：

天子出，车驾次第，谓之卤簿。有大驾、有小驾、有法驾。大驾公卿奉引，大将军参乘，太仆御，属车八十一乘，备千乘万骑。在长安时，出，祠天于甘泉，备之。百官有其仪注，名曰“甘泉卤簿”。中兴以来希用之。先帝时特备大驾，上原陵。他不常用。唯遭大丧乃施之。^⑥

蔡邕所云“官有其注”，应该是东汉官方有关于西汉“甘泉卤簿”的仪注。而蔡邕描绘的是东汉大驾仪仗的施用情况，只是讲这种大驾的使用溯源到了西汉的“甘泉卤簿”。《三辅黄图》卷六文字与之大致相同：“卤簿，天子出，车驾次第，谓之卤簿。有大驾，有法驾，有小驾。大驾则公卿奉引，大将军参乘，太仆御，属车八十一乘。作三行。尚书御史乘之，备千乘万骑出长安，出祠天于甘泉

^① 《汉书·郊祀志》，卷二十五，第1249页。

^② 《汉书》卷二十二，第1070页。

^③ 据程章灿老师考证，《西京杂记》一书是葛洪根据汉晋以来流传的稗史野乘、百家短书抄撮编辑而成的。其中有很多与西汉不合之处，其举第118条即本文所引之“大驾”条，程文引沈钦韩《汉书疏证》卷三十三，沈钦韩已经指出其掺入了后汉魏晋的舆驾典制。见《〈西京杂记〉的作者》。《中国文化》，1994年第2期。

^④ 《燕丹子 西京杂记》，中华书局，1985年版，第33页。

^⑤ 《后汉书·舆服志》志第二十九，舆服上，中华书局1965年版，第3648页。

^⑥ 蔡邕《独断》卷下，四部丛刊三编景明弘治本。

备之，百官有其仪注，名曰‘甘泉卤簿’。”^①也与蔡邕意见相同，先说东汉，再追溯西汉。《后汉书·舆服志》的文字也与之相同。但是，到了《通典》卷六十六“卤簿”条，则成了西汉一朝之制度了：“汉制乘舆大驾备车千乘骑万匹，属车八十一乘。公卿奉引，太仆御，大将军参乘，祀天於甘泉用之。”我们赞同东汉的大驾仪仗制度来自于西汉的“甘泉卤簿”，但同时我们认为，东汉沿用西汉制度的同时会有所损益，并不是完全死板照抄西汉卤簿，在具体的使用实践中，应该加入了东汉的特色，本文认为，这一特色就是最为仪仗乐队的鼓吹乐加入。

除《西京杂记》外，均无“属车八十一乘”的具体仪仗纪录。故先彙录于下：

司马车驾四，中道。

辟恶车驾四，中道。

记道车驾四，中道。

靖室车驾四，中道。

象车鼓吹十三人中道。

式道候二人，驾一。左右一人。

长安都尉四人，骑。左右各二人。

长安亭长十人驾。

……^②

太尉舍人祭酒驾一。左右。

司徒列从，如太尉王公骑。今史持戟史亦各八人。鼓吹一部。^③

中护军骑，中道。左右各三行戟楯弓矢。鼓吹一部。

步兵校尉、长水校尉，驾一。左右。

队百匹。左右。

骑队十。左右各五。

前军将军。左右各二行戟楯刀楯。鼓吹一部七人。

射声翊军校尉，驾三。左右三行戟楯刀楯。鼓吹一部七人。

骁骑将军、游击将军，驾三。左右二行戟楯刀楯。鼓吹一部七人。

黄门郎部鼓吹左右各一部十三人驾四。

前黄麾骑，中道。

自此分为八校。左右四。

护驾御史骑。

^① 《三辅黄图校注》，三秦出版社，2006年版，第364页。

^② 原文颇长，且与本文探讨内容略无关联，故省略文中10条记述，并备于此：长安令车驾三，中道。京兆掾史三人，驾一。京兆尹车驾四，中道。司隶部京兆从事，都部从事别驾一车。司隶校尉驾四，中道。廷尉驾四，中道。太仆宗正引从事驾四。太常光禄卫尉驾四。太尉外部都督令史，贼曹属仓曹属户曹属东曹掾西曹掾，驾一。太尉驾四，中道。

^③ 中华书局标点本作“鼓吹十部”，“十”字当为“一”字之误，见第33页。

御史中丞驾一，中道。

谒者仆射驾四。

武刚车驾四，中道。

九游车驾四，中道。

云罕车驾四，中道。

皮轩车驾四，中道。

闾戟车驾四，中道。

鸾旗车驾四，中道。

建驾四，中道。

……^①

左卫将军。

右卫将军。

华盖。^② 自此后腐烂不存

《乐府诗集》卷十六题解引《西京杂记》“汉大驾祠甘泉汾阴，备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹”，^③应该就是对这段材料的概括。《西京杂记》所整理抄录出的“甘泉卤簿”材料中，有七处提到了鼓吹（皆字体加粗加斜），正文两处，注文五处。从内容来看，小字注文的五条“鼓吹”文字应该是东汉使用过程中所加的“仪注”内容，葛洪录入时尚能区分。但仍有未能辨别之处，则是误入正文之“象车鼓吹十三人中道”和“黄门前部鼓吹左右各一部十三人驾四”。

我们认为，东汉保留“甘泉卤簿”是为东汉的大驾仪仗提供参考的。从以上所引材料中可见，东汉明帝时祭光武帝陵寝的仪仗直接因袭了“甘泉卤簿”。虽然明帝上陵的仪仗，《后汉书》并无详载，但应该以永平十七年（74）最为隆重。

《后汉书·皇后纪》：“十七年正月，当谒原陵，夜梦先帝、太后如平生欢。既寤，悲不能寐，即案历，明旦日吉，遂率百官及故客上陵。其日，降甘露於陵树，帝令百官采取以荐。”^④与此几乎同时，鼓吹乐曲使用于皇族以及赏赐的纪录开始出现。明帝永平十三年（70）废楚王英，“徙丹阳泾县，赐汤沐邑五百户，工技、鼓吹悉从。”^⑤这是正史中最早关于鼓吹使用的纪录，而且是皇族的使用纪录；章帝建初八年（82）“拜超为将兵长史，假鼓吹幢麾。”^⑥此为功臣受鼓吹仪仗的最

^① 省略文中15条备于此：虎贲中郎将车驾二，中道。护驾尚书郎三人，骑。护驾尚书三，中道。相风乌车驾四，中道。自此分为十二校。殿中御史，骑。典兵中郎骑，中道。高华，中道。毕罕。御马。节十六。华盖，中道。自此分为十六校。刚鼓，中道，金根车。自此分为二十校，满道。

^② “自此后腐烂不存”是葛洪的按语（参程章灿《〈西京杂记〉的作者》），应是指此后材料难以辨识或简牍稿本朽坏、丢失。细观文本，其著录的仅是“属车八十一乘”仪仗队的先驱部分，尚未列举到皇帝乘舆。

^③ 《乐府诗集》卷十六，鼓吹曲辞，题解，中华书局1979年版，第224页。

^④ 《后汉书》卷十上，第407页。

^⑤ 《后汉书·光武十王列传》，卷四十二，1429页。

^⑥ 《后汉书·班梁列传》，卷四十七，第1577页。

早纪录；之后的和帝永元三年（91）耿秉去世的赏赐使用：“假鼓吹、五营骑士三百人送葬。”^①其葬礼所假鼓吹，当是赐以最高荣誉的仪仗；接着之后永元五年（94）梁节王畅上书请罪请归还所赐“虎贲、官骑及诸工技、鼓吹”^②、灵帝中平二年（186）杨赐葬礼有“前后部鼓吹”、“骠骑将军官属司空法驾”^③，也是赏赐和葬礼的应用。可以说，东汉以来，鼓吹乐曲以仪仗乐队的使用方式赏赐王族、功臣和使用于送葬队伍的情况逐渐频繁。与之同时的东汉大驾卤簿，参酌时需，在西汉“甘泉卤簿”之基础上加入鼓吹乐队，是完全可能的。

在明帝上原陵使用大驾卤簿之后，东汉的大驾使用更成为皇帝大丧的专用仪仗。除上文引蔡邕《独断》之外，《后汉书·舆服志》也记载大驾在东汉中后期固定为皇帝大丧专用，唯对其前期在明帝上原陵时的使用没有言及：“东都唯大行乃大驾。大驾，太仆校驾，法驾，黄门令校驾。”^④但《后汉书·舆服志》明确记载了当时的仅次于大驾的“乘舆法驾”是有“黄门鼓车”的：“前驱有九旂云罕，凤凰闾戟，皮轩鸾旗，皆大夫载。……后有金钲黄钺，黄门鼓车。”^⑤可见，法驾是有配合鼓吹仪仗乐队的。参校皇帝法驾使用“黄门鼓车”，则东汉的大驾必当也已有之。

大驾在东汉明帝之后固定用于大丧的凶礼，凶礼的相关使用仪仗“藏城北秘宫，皆不得入城门”^⑥，保存有西汉“甘泉卤簿”纪录的大驾仪注也应该藏之城北秘宫，后世实难一见。所以蔡邕才会感慨甘泉卤簿是“国家旧章，而幽僻藏蔽，莫之得见。”^⑦

而《西京杂记》中“甘泉卤簿”的整理者所见者，已经是经历了东汉、曹魏、西晋之后的文献，最大的可能就是来自东汉转手记录的西汉“甘泉卤簿”，加入了东汉使用中的补充成分——鼓吹乐队，这与《后汉书》同时出现“鼓吹”的记载完全吻合。

另外，《乐府诗集》引《晋中兴书》：“汉武帝时，南越加置交趾、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧七郡，皆假鼓吹。”^⑧也是学界常引用的关于西汉武帝时就有赏赐鼓吹乐曲现象的证据。本文认为，这则记载是靠不住的，因为这则材料也是拈首接尾櫟栝而成的。《后汉书·郡国志》刘昭注引王范《交广春秋》的文字应该是这则材料的本源：“交州治羸娄县，元封五年移治苍梧广信县。建安十五年治番禺县。诏书以州边远，使持节，并七郡皆授鼓吹，以重威镇。”^⑨细玩

^① 《后汉书·耿弇列传》，卷十九，第718页。

^② 《后汉书·孝明八王列传》，卷五十，第1676页。

^③ 《后汉书·杨震列传》，卷五十四，第1785页。

^④ 《后汉书》志第二十九，舆服上，第3648页。

^⑤ 《后汉书》志第二十九，舆服上，第3649页。

^⑥ 《后汉书·舆服志》，“大行载车”条，见第3651页。

^⑦ 《后汉书·舆服志》志第二十九，舆服上，第3648页“甘泉卤簿”注引蔡邕《表志》。

^⑧ 《乐府诗集》卷十六，第224页。

^⑨ 《后汉书》卷志第二十三，第3533页。

文意，文中“诏书”应是建安十五年的诏书，故赐七郡鼓吹是东汉末年之事。这也与东汉正史中出现鼓吹的现象相吻合。

因此，我们认为，鼓吹乐曲在西汉属于发轫期，影响颇微，并无应用于仪仗的记录。后代文献中转抄及臆括的关于西汉鼓吹乐曲的仪仗记录，应引起学界的怀疑，不可轻信。

在有关东汉鼓吹仪仗队的文献中，黄门鼓吹尤为重要，也尤为引起学界探究。^①，本文认为，黄门鼓吹在东汉概念有两个，其一是指黄门^②演奏的鼓吹乐曲；其二是指鼓吹乐曲使用于乘舆的仪仗队。蔡邕“汉乐四品”^③其三曰“黄门鼓吹”，是“天子所以宴群臣”的宴飨乐曲^④，属于第一个概念。但是，黄门鼓吹对后世影响最大的是其第二个概念。黄门鼓吹是东汉中后期形成的为皇帝、皇族出行服务的，车驾前后负责奏乐的仪仗乐队。其演奏人员可能最初是来自于为皇宫禁内为皇帝日常娱乐服务机构——黄门的倡优乐人“黄门倡”^⑤，故名沿用黄门之称而一直作“黄门鼓吹”。作为仪仗乐队的黄门鼓吹，其使用于皇帝、皇族的出行、道路等相关的仪仗中，并不使用在皇帝宫禁黄门之中。

《后汉书·礼仪志》有“皇后帅公卿诸侯夫人蚕”礼的记载，刘昭注引丁孚《汉仪》，对其出行的道路仪式场面做了详细的记录，可以反映东汉时期作为仪仗乐队的黄门鼓吹配合出行的盛况：

皇后出，乘鸾辂，青羽盖，驾驷马，龙旂九旒，大将军妻参乘。太仆妻御，前鸾旂车，皮轩闾戟，洛阳令奉引，亦千乘万骑。车府令设卤簿驾，公、卿、五

^① 关于黄门鼓吹的性质，王运熙先生认为是黄门倡乐，演奏乐曲包括了鼓吹乐和相和歌。（见王运熙《乐府诗述论》（增补本），《说黄门鼓吹》，上海古籍出版社2006年版，第225页）孙尚勇认为，是乘舆的仪仗队，并且有持兵护卫的职能。（《乐府文学文献研究》之《黄门鼓吹考》，人民文学出版社2007年版，第89页）

^② 《汉书·元帝记》（卷九，第282页）：“诏罢黄门乘舆狗马。”师古注：“黄门，近署也，故亲幸之物属焉。”黄门作为声色狗马的储蓄之所，《汉书·霍光传》师古注（卷六十八，第2932页）：“黄门之署，职任亲近，以供天子，百物在焉，故亦有画工。”《汉书·百官公卿表》（卷十九，第731页）有“黄门”、“中黄门”，隶属少府，是服务于皇宫的职能部门。

^③ 记载“汉乐四品”的文献有司马彪《续汉书·礼乐志》的梁刘昭注、徐天麟《东汉会要》卷八引《后汉书·礼仪志注》、《宋书·乐志二》、《晋书·乐志上》、《隋书·音乐志》、《通典·乐典一》、《通志·乐略一》等，可参孙尚勇《乐府文学文献研究》（人民文学出版社，2007年版，第92页），孙尚勇认为，汉乐四品”中黄门鼓吹和短箫铙歌单独列为两品，而这四种音乐，原则上不存在音乐等级和雅俗之辨一类问题。四品乐皆是仪式用乐，非宴私用乐。黄门鼓吹和短箫铙歌只是分工不同，没有高下之分。

^④ 蔡邕此为论“汉乐四品”之语。“黄门鼓吹”在蔡邕看来是一种音乐形式，并非使用方式。而学界以王运熙先生为代表的学者认为“黄门鼓吹”为音乐形式；以孙尚勇为代表的学者认为属于仪仗队式的使用方式。按，东汉时期，鼓吹乐曲在短箫铙歌、横吹曲之外，定然还有其他以鼓吹乐器吹奏的乐曲，后代或已不传。如上一个注释中，引文有东汉章帝所做的歌诗四章和《云台十二门》。这应该就是蔡邕所说的“天子宴群臣”的黄门鼓吹之乐了。汉末大乱，礼乐又一次崩坏，这些雅诗不传，只有从蔡邕的论“汉乐四品”之语中进行猜测了。再按，本文认为，蔡邕本人有以《周礼》次序颂、雅、风来对汉代音乐做一种对应的潜在意图。

^⑤ 黄门倡应该为皇帝宫禁之内演奏俗乐杂耍的倡优乐人，身份为阉人。王运熙先生《说黄门鼓吹》一文推测汉武帝时即设有“黄门倡”，演奏的乐曲包括相和歌辞和杂舞郑声等音乐。并认为黄门鼓吹和黄门倡性质接近。（见王运熙《乐府诗述论》（增补本），《说黄门鼓吹》，上海古籍出版社2006年版，第225页）孙尚勇《黄门鼓吹考》认为，“黄门倡”是汉武帝时期的音乐机构，隶属乐府，《汉书·东方朔传》中的“倡监”应该就是黄门倡监，因职位不常设，故《汉书》失载。（《乐府文学文献研究》，人民文学出版社2007年版，第79-81页）

营校尉、司隶校尉、河南尹妻皆乘其官车，带夫本官绶，从其官属导从皇后。置虎贲、羽林骑、戎头、黄门鼓吹、五帝车，女骑夹毂，执法御史在前后。亦有金钲黄钺，五将导。桑于蚕宫，手三盆于茧馆，毕，还宫。^①

皇后出行的法驾，规模庞大，洛阳令导引、公卿夫人随行，鸾车翠盖，车骑雍容。旌旗仪仗，羽林卫队、黄门鼓吹夹道。其可见黄门鼓吹的仪仗性使用。《后汉书·安帝纪》：“（永初元年九月）壬午，诏太仆、少府减黄门鼓吹，以补羽林士。”注引《汉官仪》“黄门鼓吹百四十五人。羽林左监羽林八百人，右监主九百人。”^②也就是说，在安帝时，因仪仗排场的需要，扩大了羽林卫队的人数，而减少了黄门鼓吹的人数。^③我们不得而知《汉官仪》记载的145人是减少之后还是减少之前的数字，但是不管怎么样，安帝诏太仆、少府两个机构共同协作来削减黄门鼓吹仪仗，也可证黄门鼓吹乐队此时尚未有专门的管理机构，因此也不可能存在黄门鼓吹署这个机构，^④黄门鼓吹署应该是黄门鼓吹仪仗队作为仪仗定制之后，为了管理方便而增设的太常寺雅乐系统的职能部门，其设置在西晋时期。今引史凯敏《鼓吹（乐）署考》：^⑤

西晋时，我国正式设立了最早的鼓吹署，管理鼓吹和百戏。《晋书·职官志》：“太常有博士、协律校尉员，又统太学诸博士、祭酒、及太史、太乐、鼓吹等令。”……西晋之前，鼓吹乐原本隶属九卿的少府所辖，在西晋时期独立出来改隶太常鼓吹署，管理太乐以外的礼乐，这既是鼓吹归属太常的开始，同时也是鼓吹走入礼乐、逐渐雅化的先声。

《通志》卷五十四：“鼓吹令，《周礼》有鼓人掌六鼓四金之音。后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府。晋置鼓吹令丞，属太常。（东晋）元帝省太乐并鼓吹。（东晋）哀帝复省鼓吹而存太乐。梁有鼓吹令丞，又有清商署。北齐鼓吹令丞及清商部并属太常。隋有鼓吹、清商二令丞。至炀帝罢清商署。唐鼓吹署，令、丞各一人，所掌颇与太乐同。”^⑥我们通过所引史凯敏的观点，就可以较为明晰地理

^① 《后汉书》，志第四，第3110页。

^② 《后汉书》卷五，第208页。

^③ 孙尚勇《乐府文学文献研究》之《黄门鼓吹考》认为：“黄门鼓吹可补羽林卫士”、“黄门鼓吹主要职责是作为乘舆的礼乐仪仗，平时有持兵护卫之任。”（人民文学出版社，2007年版，第89页），我们从这则材料中看，黄门鼓吹自是黄门鼓吹，羽林卫队自是羽林卫队，在出行仪仗队中减少黄门鼓吹而增加羽林卫队，最大的可能两者没有兼任的关系，只是两种不同职能人员人数的此增彼减。

^④ 《中国文学史》（高等教育出版社，2003年版）认为东汉就出现了黄门鼓吹署：“东汉音乐管理的机关也分属两个系统，一个是太子乐署，行政长官是太子乐令，相当于西汉的太乐令，隶属于太常卿。一个是黄门鼓吹署，由承华令掌管，隶属少府。”（第247页）其注[5]引《通典》“后汉有承华令，典黄门鼓吹，属少府”、《唐六典》“后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人、百戏师二十七人”的记载（260页）。按，这两则材料不能证明承华令下有黄门鼓吹署。

^⑤ 史凯敏《鼓吹（乐）署考》，河南大学中国古代音乐史专业硕士学位论文，2008年。

^⑥ 《通志》职官略第四，第670页。

解《通志》的这则材料。承华令其实是管理皇家马匹的机关，^①对黄门鼓吹可能只是做仪仗出行的部分功能的管理。真正管理黄门鼓吹的机构鼓吹署是西晋最早建立的。黄门鼓吹从东汉开始作为仪仗乐队使用，到了西晋才正式编入雅乐系统。

东晋永嘉之乱后，雅乐崩解，晋元帝时只好裁掉了徒有虚名的太乐署，将太乐的演奏人员并入鼓吹署（省太乐并鼓吹），这一时期鼓吹乐曲接管了朝廷宴飨雅乐的职能。随着北方艺人的渐渐归附，雅乐创制的逐步完成，到了晋成帝时期，才重新设置太乐署，恢复其的原来职能。《宋书·乐志》“至江左初立宗庙，……旧京荒废，今既散亡，音韵曲折，又无识者，……于时以无雅乐器及伶人，省太乐并鼓吹令。是后颇得登哥，食举之乐，犹有未备。明帝太宁末，又诏阮孚等增益之。成帝咸和中，乃复置太乐官，鸠习遗逸，而尚未有金石也。”^②可见，在东晋江左雅乐重建的过程中，鼓吹乐实际的地位是继续得到了提高。东晋以来，鼓吹乐队成为“出入陈作，移风易俗”^③的重要国家典章。及至唐代，鼓吹署的设置没有断绝，也说明鼓吹乐已经成为朝廷重大仪仗中固定化的使用音乐了。

作为仪仗乐队性质的黄门鼓吹，是促进鼓吹乐曲仪式化和雅正化的重要推手，这种社会需求在持续性促进鼓吹乐曲跻身雅乐的过程中功绩甚巨。当鼓吹乐队的演奏成为固定式的常态时，其乐章的要求必然要雅正化。因此，才出现了以缪袭、韦昭、傅玄等人开启的各个朝代对汉铙歌十八曲的颂诗化改制。黄门鼓吹作为仪仗乐队的官方化使用促使了原本被随意记录的短箫铙歌古辞变成了称颂开国皇帝赫赫武功和洋洋盛德的颂诗，^④而这些颂诗也直接应用于皇家卤簿乐（黄门鼓吹仪仗乐队），并被正史加以著录。也就是说，鼓吹乐曲不可替代且影响重大的仪仗乐队使用是历代雅正化鼓吹乐章产生的直接土壤。如果没有规模隆重的官方化高规格使用，鼓吹乐曲不可能引起礼乐制作者的如此大的改制兴趣。^⑤

^① 《后汉书》卷六顺帝永和六年秋七月始设承华厩令，负责管理天子马匹。并无其他“承华令”的记载。见第272页。

^② 《宋书·乐志》，见卷十九，第540页。

^③ 《北堂书钞》卷一百三十仪饰部上“鼓吹六”引孙毓《东宫鼓吹议》云：“礼乐之教，义有所指。给鼓吹以备典章，出入陈作，用以移风易俗。”按，据《隋书·经籍志》，孙毓，晋长沙太守，著有《毛诗异同评》十卷。

^④ 可参《隋书·音乐志中》，北齐武成帝时“鼓吹二十曲，皆改古名，以叙功德。第一，汉《朱鹭》改名《水德谢》，言魏谢齐兴也。第二，汉《思悲翁》改名《出山东》，言神武帝战广阿，创大业，破尔朱兆也。第三，汉《艾如张》改名《战韩陵》，言神武灭四胡，定京洛，远近宾服也。第四，汉《上之回》改名《殄关陇》，言神武遣侯莫陈悦诛贺拔岳，定关、陇，平河外，漠北款，秦中附也，……”（见第330页）北周宣帝时“革前代鼓吹，制为十五曲。第一，改汉《朱鹭》为《玄精季》，言魏道陵迟，太祖肇开王业也。第二，改汉《思悲翁》为《征陇西》，言太祖起兵，诛侯莫陈悦，扫清陇右也。第三，改汉《艾如张》为《迎魏帝》，言武帝西幸，太祖奉迎，宅关中也。第四，改汉《上之回》为《平襄泰》，言太祖拥兵讨泰，悉擒斩也。……”（见第342页。）另，《乐府诗集》（卷二十，第293页）尚录有齐谢朓所制的《齐随王鼓吹曲》，限于诸侯之乐礼制，未有歌颂皇帝武功的组诗，可见，皇帝之外的王族甚至功臣所奏鼓吹，也有文人改制乐章歌辞的现象。《乐府诗集》（卷十九，第287页）录何承天的《宋铙歌十五篇》也是一组文人改制的歌颂刘裕的组诗性乐章。

^⑤ 按，唐代的音乐形态已经与隋朝之前完全不同，以祖孝孙等创制的十二和雅乐、三大乐舞（破阵乐、庆善乐、上元乐）作为歌颂祖宗功德的乐舞、十部伎宫廷燕乐的主体，接着是唐玄宗时代教坊、梨园成为当时音乐制度的实际中枢，太常寺地位下降，太常寺中的鼓吹署更是冷落。所以，唐代鼓吹乐队的地位下降。《乐府诗集》载柳宗元私造唐鼓吹曲十二曲。据《柳宗元集》第一卷《雅诗歌曲》之《唐铙歌鼓吹十二篇

韩宁在《鼓吹横吹曲辞研究》中以“鼓吹”检索《三国志》、《晋书》、《宋书》、《南齐书》、《梁书》、《陈书》、《隋书》、《旧唐书》八部史书中的鼓吹乐的使用情况，编成《历代鼓吹使用情况表》，并在《鼓吹曲的流传和演唱》专节中进行相关论述。兹分析其数据及其论述如下：

鼓吹乐最初作为军乐的使用方式在三国还延续着，裴注《三国志》所载的14次鼓吹使用中，用于征战的有5次。用于给赐武将的5次，武将出行仪仗3次，武将葬仪1次。两晋鼓吹记载47次，给赐（包括葬仪赠、死后追赠）就达41次之多。用于战争（出征及军功赏赐）的3次。鼓吹使用最多的是南朝梁，《梁书》上有60次的官方记载，而梁武帝在位的时期多达53次之多，占88%。^①

南朝四代，给赐的数量大大超过了魏晋时期，但人员的范围却缩小了。《宋书》中52次给赐，赐予皇族就占了28次，这与郭茂倩《乐府诗集》所云“初，魏晋之世，给鼓吹甚轻，牙门督将五校皆有鼓吹。宋齐以后，则甚重矣”的说法符合，说明鼓吹乐的地位提高了。从魏晋到宋齐，鼓吹乐逐渐固定为较高地位象征的仪式乐。而同时，鼓吹乐也用于娱乐宴会的场合。隋唐时代，鼓吹乐地位依然很高，给赐更加严格。^②

从《历代鼓吹使用情况表》的数据中关于皇帝出行用鼓吹的记录反而没有，这并不是皇帝出行仪仗不用鼓吹，而是作为一种常态，史官不加记录，史官所记录则是赏赐鼓吹、非皇族使用鼓吹仪仗的特殊情况。接受给赐的武将大臣，可使用鼓吹仪仗乐壮大排场、宣扬声威，是无上的光荣。这种赏赐，也使得鼓吹乐的演奏范围和影响进一步扩大。

萧涤非先生《汉魏六朝乐府文学史》指出：“《铙歌》不仅在诗体上独树一帜，自成一派，其文字亦时挟奇趣。即属颂诗，亦不似《郊祀歌》之第以古奥艰深为能事，疑出自当时黄门倡及乐工之手。”^③又云：“《铙歌》乃夷乐，非雅乐亦非楚声，故体裁独异。……《铙歌》之声价，自明帝列为四品之一，始渐抬高，故魏晋以下遂全变为颂诗。”^④准确地认识到了短箫铙歌在汉代的事实和后代的发展结果。但没有指出黄门鼓吹作为仪仗乐队对铙歌“变为颂诗”的决定性影响。

据《隋书·音乐志》，鼓吹乐曲在南朝的演奏，形成了一种“充庭”的形式，

并序》之《序》云：“臣为郎时，以太常联礼部，尝闻鼓吹署有戎乐，词独不列。……今臣窃取魏晋义，用汉篇数，为唐铙歌鼓吹曲十二篇，纪高祖、太宗功能之神奇，因以知取天下之勤劳，命将用帅之艰难，每有戎事，治兵振旅，幸歌臣词以为容。”可见国家雅乐系统的太常礼部虽备鼓吹，而唐代没有专门歌颂高祖太宗功德的匹配鼓吹乐曲歌辞。关于唐代音乐的形态，详参（日）岸边成雄《唐代音乐史的研究》，梁在平、黄志炯译，台湾中华书局印行，1973年版。

^① 《鼓吹横吹曲辞研究》，附录一《历代鼓吹使用情况表》，见第241-273页。

^② 详见《鼓吹横吹曲辞研究》，第二章，第71-74页。

^③ 萧涤非著，萧海川辑补，《汉魏六朝乐府文学史（增补本）》，人民文学出版社，1984年版，第51页。

^④ 同上，第57页。

这种形式是皇家仪仗乐队之外的进一步发展,而使得鼓吹乐曲得以在宫廷宴飨等场合被演奏:

天监四年,……明山宾、严植之及徐勉等,以为周有九《夏》,梁有十二《雅》。此并则天数,为一代之曲。……

鼓吹,宋、齐并用汉曲。又充庭用十六曲。(梁)高祖乃去四曲,留其十二,合四时也。更制新歌,以述功德。其第一,汉曲《朱鹭》改为《木纪谢》,言齐谢梁升也。第二,汉曲《思悲翁》改为《贤首山》,言武帝破魏军于司部,肇王迹也。第三,汉曲《艾如张》改为《桐柏山》,言武帝牧司,王业弥章也。第四,汉曲《上之回》改为《道亡》,言东昏丧道,义师起樊邓也。第五,汉曲《拥离》改为《忱威》,言破加湖元勋也。第六,汉曲《战城南》改为《汉东流》,言义师克鲁山城也。第七,汉曲《巫山高》改为《鹤楼峻》,言平郢城,兵威无敌也。第八,汉曲《上陵》改为《昏主恣淫慝》,言东昏政乱,武帝起义,平九江、姑熟,大破朱雀,伐罪吊人也。第九,汉曲《将进酒》改为《石首局》,言义师平京城,仍废昏,定大事也。第十,汉曲《有所思》改为《期运集》,言武帝应策受祥,德盛化远也。十一,汉曲《芳树》改为《于穆》,言大梁阐运,君臣和乐,休祚方远也。十二,汉曲《上邪》改为《惟大梁》,言梁德广运,仁化洽也。

天监七年,将有事太庙。诏曰“《礼》云‘斋日不乐’,今亲奉始出宫,振作鼓吹。外可详议。”八座丞郎参议,请与驾始出,鼓吹从而不作,还宫如常仪。帝从之,遂以定制。^①

……

及后主嗣位,耽荒于酒,视朝之外,多在宴筵。尤重声乐,遣宫女习北方箫鼓,谓之《代北》,酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲,与幸臣等制其歌词,绮艳相高,极于轻薄。男女唱和,其音甚哀。^②

这段材料以梁朝为中心,向前向后均有所溯衍。梁朝的十二《雅》,用于祭祀天地、明堂、宗庙及君臣宴飨,是梁代追攀《周礼》九《夏》之乐而制定的标准的雅乐,是梁代儒家礼乐制度跨越前代的标志性成就。而梁武帝沿袭并改革了宋齐以来的鼓吹乐曲的另一种使用方式——“充庭”演奏。何谓“充庭”?《后汉书》孝安帝纪:“四年春正月元日会,彻乐,不陈充庭车。”^③《宋书》志第八礼五:“旧有充庭之制,临轩大会,陈乘輿车辇旌鼓于殿庭。张衡《东京赋》云

^① 以上见《隋书》卷十三,第304-305页。

^② 同上,第309页。此段引文,多被学者截取后半段,以说明宫体诗在陈代的繁荣。如果前后文字合起来理解,则可知,南朝拟边塞诗的繁荣,正与宫体诗的繁荣一样,实际上直接受到音乐形式的影响。

^③ 《后汉书》卷五,第214页。此条下李贤注云:“每大朝会,必陈乘輿法物车辇于庭,故曰充庭车也。以年饥,故不陈。”

‘龙路充庭，鸾旗拂霓’，晋江左废绝。宋孝武大明中修复。”^①《南齐书》：“三元告始，则朝会万国，虽金石辍响，而簠簋充庭。”^②同书卷十一《高宗明皇帝神室奏明德凯容之乐歌辞》：“八簠陈室，六舞充庭。”^③由此可见，“充庭”既是一种仪式场面，有乘舆仪仗之队伍，以及音乐演奏，又是配合雅乐、燕乐应用于室内厢中的演奏形式，乘舆仪仗不行进而固定陈列，可以称之为“静止于原地演奏进行曲的仪仗队”，这种特征最终使得鼓吹乐曲实现了匹配宫廷的雅乐与燕乐演奏，这是对鼓吹仪仗队的一种新的发展，是将鼓吹仪仗应用于朝廷固定场合的新变化。梁武帝在这种新变中，更是热衷于将鼓吹乐曲的曲辞改为称颂萧梁开国的武功仁德，自然是使得充庭演奏的影响更为重大。

我们更注意到，梁武帝的十二《雅》，和十二首新制鼓吹曲之间，有一种配合关系。首先，十二雅乐的使用具有通行性和下行性。据郑樵《通志》卷四十九《梁武帝雅歌十二曲》后按语，我们可以看到梁武帝的十二《雅》具有郊祀、宗庙、宴飨三者通行的特点：

至梁武十二曲成，则郊庙、明堂、三庙之礼，展转用之；天地、君臣、宗庙之事，同其事矣。此礼之所以亡也。^④

郑樵以宋儒礼乐卫道士的复古态度，对于礼乐自汉魏至梁代的整体发展均表示出了极为痛心的不满，这种恪守儒家礼乐功用性的等级观念的态度实际上是儒家复古的文艺观在音乐上的体现，故其论述泥于郊祀（天地）、宗庙、燕射（君臣）的不同用途，强调其不可混淆之处。

我们通过郑樵的议论，结合我们对鼓吹乐曲的实际应用和充庭新变，也从另一个反面认识到一个事实：梁武帝时代，鼓吹乐既充庭使用，也成为有事太庙的仪仗（武帝的本意是出宫还宫均奏鼓吹，后礼官参议，出宫从而不作，还宫奏鼓吹）。同时雅乐也出现了下行性的通用情况。梁武帝时十二《雅》乐在郊祀、宗庙、宴飨三大场合的进行等同化的轮流使用（展转用之），正是说明鼓吹乐曲的上升和雅乐的下行达到了一种交融。这种交融，必然使得鼓吹乐曲终宴飨乐的成

^① 《宋书》卷十八，第501页。

^② 《南齐书》卷九，志第一，礼上，第133页。

^③ 《南齐书》，第184页。

^④ 《通志》，中华书局，1987年版，第634页。此文字之前还有一段对礼乐“沦丧史”的一个整体回顾：“有宗庙之乐，有天地之乐，有君臣之乐。尊亲异制，不可以不分；幽明异位，不可以无别。按汉叔孙通始定庙乐，有降神、纳俎、登歌、荐裸等曲。武帝始定郊祀之乐，有十九章之歌。明帝始定黄门鼓吹之乐，天子所以宴群臣也。呜呼！风、雅、颂三者不同声，天地、宗庙、君臣三者不同礼。自汉之失，合雅而风，合颂而雅，其乐已失，而其礼犹存。至梁武十二曲成，则郊庙、明堂、三庙之礼，展转用之……”在郑樵的复古观念之下，我们前文论及的汉武帝时的短箫铙歌、东汉明帝时的黄门鼓吹，都不幸被认定为导致雅颂沦丧、礼乐坠地的“罪魁祸首”。又可参《通志》卷四十九《乐府总序》的相同观点：“梁武帝作十二《雅》，郊庙、明堂、三朝之礼展转用之。天地之事、君臣之事、宗庙之事，同其事矣。乐之失也，自汉武始；其亡也，自魏始。礼之失也，自汉明始；其亡也，自梁始。礼乐沦亡之所由，不可不知也。”其论述稍嫌简略，故备于注脚。见《通志》第626页。

梁代的鼓吹乐曲走出了“颂诗”的束缚，急剧性地吸收当时北魏的横吹乐曲，形成了颇具文化奇观的“梁鼓角横吹曲”，更大规模地实现了鼓吹乐曲的繁荣。这种繁荣，也使得汉横吹曲由微末的辅助角色成为鼓吹乐曲中的主导。孙尚勇《横吹曲考论》认为，汉横吹十八曲在魏晋俱存：“拙意以为吴兢对汉横吹曲的纪录有误。首先，韩横吹曲二十八解魏晋以来并非‘唯传十曲’，只是‘见世用’或‘在俗用者’仅《黄鹄》等十曲而已。关于二十八解，《古今注》、《晋书·乐志》的记录说明，到西晋末年其中的曲调已经有所散佚了，当时被使用的是《黄鹄》等十曲；《古今注》的纪录说明这一情况可能始于东汉。十曲之外的二十八解的曲调，崔豹和智匠都未曾说完全散失。参酌他们的记录，可以确信，除《黄鹄》等为世所用的十曲之外，魏晋以后肯定还保存着二十八解中的其他一些曲调。其次，根据郭茂倩在《乐府诗集》中对《乐府解题》的引用所表现出来的矛盾以及他对五卷《横吹曲辞》的结构安排来看（在曲辞编排上，郭茂倩只对汉横吹曲和梁鼓角横吹曲作了分别），吴兢‘八曲后代所加’的说法，也是不符合汉横吹曲历史发展的实际的，这八曲同样应该是汉二十八解中的曲调，只是这些曲调不为世用而已。”^①孙尚勇对《古今注》中记载“魏晋以来，二十八解不复俱存。见世用《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《鞞子》、《赤之阳》、《望行人》十曲”中所云“见世用者”的意义进行阐发，认为尚有流传但“不为世用者”。按，《古今注》、《晋书》、《通典》所云“见世用者”，正与本文所讨论之鼓吹乐曲的仪式化和雅正化相关。“不为世用者”，即在梁武帝之前没有进入仪式化和雅正化使用的汉横吹曲。这种判断，以宏观视角看待汉横吹曲的发展史，具有启发意义。汉横吹曲本应是鼓吹乐曲之偏俾补充，礼乐上又因曹魏率先改制了汉铙歌十二曲，使得当时的鼓吹乐队热衷于演奏辞章华美的颂诗而使得有曲无词的横吹曲不能较好适应新的演奏环境而演奏机会越来越少，以至于逐渐残缺不全。《晋书·乐志下》：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，……李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时，万人将军得用之。魏晋以来，二十八解不复具存，用者有《黄鹄》、《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《鞞子》、《赤之杨》、《望行人》十曲。”^②《后汉书》李贤注认为班超受赐的鼓吹就是横吹曲^③。魏晋之后，仅存的十首横吹曲没有得到官方改制的重视，《乐府诗集》云“其辞后亡”^④、吴兢《乐府古题

中的《大白净皇太子》、《小白净皇太子》与《雍台》、《榑台》以及《关山月》相比。

^① 孙尚勇《横吹曲考论》，《中国音乐学》（季刊），2003年第1期，第112页。按，该文观点认为“后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骝马》、《雨雪》、《刘生》八曲”八曲都是汉横吹曲，吴兢所云“后代所加也”的判断忽略了对音乐史的必要关注，其编纂目的和方法是为了指导拟乐府诗的文学创作，所云不准确。

^② 《晋书》卷二十三，志第十三，第715页。按，《晋书》虽成书年代在唐代，但是在唐之前，有“十八家晋书”之基础，唐房玄龄《晋书》综纳众家，其记载当为可信。

^③ 《后汉书·班梁列传》，卷四十七，第1577页。

^④ 《乐府诗集》，第309页。

要解》云“皆无其词”^①；因为横吹曲雅正化和仪式化的步伐较鼓吹曲而言比较慢，所以“不为世用”的汉二十八解横吹曲自魏晋以来大半散佚，况且又经历了汉末大乱、西晋八王之乱、五胡之乱和永嘉南渡的种种变迁。横吹曲存在一个散佚的低谷，这个低谷时期除了十首为仪式化使用的横吹曲外，其余不得而知^②。到了梁武帝时代，“梁鼓角横吹曲”的再度繁荣，使得一部分久已湮没的音乐风格接近于汉横吹曲的新曲雨后春笋般再度出现。到了陈代，“遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之”，则应是依然供不应求，主动到北方搜求新曲了。

因此，我们认为，南朝鼓吹乐曲整体繁荣的背后推手，是其极为重要的制度性使用性仪仗演奏和充庭演奏需求。我们不能仅仅认为是南北战争、南北交流等外部因素促进北方乐歌进入南方。^③

鼓吹乐曲在北朝的使用也是非常普遍。《隋书·音乐志》载：“（北齐）诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差。诸王为州，皆给赤鼓、赤角，皇子则增给吴鼓、长鸣角，上州刺史皆给青鼓、青角，中州已下及诸镇戍，皆给黑鼓、黑角。乐器皆有衣，并同鼓色。”^④在这种普遍而稍有等差的赏赐环境下，北齐的鼓吹乐曲也出现了歌颂高欢武功的联章改制乐章，同时，鼓吹以赏赐等方式，不局限于宫廷的演奏，而是在国家功臣的府邸、国家重大出行活动的仪仗中都有使用，这样鼓吹的影响范围必然十分广泛。至北周，则综合梁朝，鼓吹乐曲的官方地位更加显赫且应用广泛了。

鼓吹乐曲的仪仗性使用，一直持续到唐代。《旧唐书·音乐志》载：“景龙二年，皇后上言：‘自妃主及五品以上母妻，并不因夫子封者，请自今迁葬之日，特给鼓吹。宫官亦准此。’侍御史唐绍上谏曰：‘窃闻鼓吹之作，本为军容，昔黄帝涿鹿有功，以为警卫。故摛鼓曲有《灵夔吼》、《雕鹗争》、《石坠崖》、《壮士怒》之类。自昔功臣备礼，适得用之。丈夫有四方之功，所以恩加宠锡。假如郊祀天地，诚是重仪，惟有宫悬，本无案架。故知军乐所备，尚不洽于神祇；钲鼓之音，岂得接于闺闼？’”^⑤

^① 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》下编第一章《横吹曲辞文献学研究》引丁保福《历代诗话续编》，第40页。

^② 按，孙尚勇的观点依然带有较强烈的假想和武断成分。其认为“不为世用”的汉横吹曲一直存在，是一种假想。如果是因为十曲之外的横吹曲全部散佚没有了，没有办法“为世用”，那么《古今注》、《晋书》所言正是对客观事实的更为准确的描绘。而这十首仪式化使用的横吹曲，在李延年之后或发生了哪些变化，也不得而知。

^③ 学界对“梁鼓角横吹曲”的研究多集中在其民间文学性和本事考证上。这种研究方式实际自《乐府诗集》著录时就已经形成惯性。本文认为，“梁鼓角横吹曲”在梁朝属于宫廷宴飨俗乐性质，其在梁朝的宫廷演奏与其民间文学性和本事考察无关，其对梁朝文人的音乐影响也和所谓的民间文学性和本事考察无关。另外，关于鼓吹乐曲中横吹曲在南朝的繁荣，形成独特的“梁鼓角横吹曲”现象，学界的论述多是从南朝社会风气、北方少数民族豪放特性对南方的影响、南北战争、南北交融等方面论述。如王运熙先生《梁鼓角横吹曲杂谈》认为“是汉民族和兄弟民族的文化相互交流”（《乐府诗述论》第522页）；孙尚勇《横吹曲考论》主要强调南北战争胜利方的战利品形式的客观交流（《乐府文学文献研究》第221页）；刘怀荣、宋亚莉《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》认为是南朝贵族求新求奇的审美文化追求以及歌诗消费和娱乐刺激（277页）。

^④ 《隋书》卷十四，第331页。

^⑤ 《旧唐书》卷二十八，第1050页；又见《旧唐书》卷八十五列传第三十五，第2813-1814页。又《唐会

唐绍的上谏,直接针对的是韦后的僭礼行为,但其论述也体现了鼓吹乐曲以功臣备礼的赏赐使用为主。公主王妃等女流之辈是不可以僭越使用的。我们注意到,唐绍认为鼓吹乐曲的郊祀使用尚有不合古制之处,但是说法很委婉:“尚不合于神祇”。而其列举的《灵夔吼》、《雕鹗争》、《石坠崖》、《壮士怒》之类鼓吹曲,《乐府诗集》失载^①。但亦可以看出,鼓吹乐曲在朝廷的使用不仅仅是汉短箫铙歌十八章。汉横吹曲^②以及梁鼓角横吹以及五胡十六国时期中原新出现的鼓吹曲,均可能被鼓吹乐队所演奏。

杜甫《丽人行》中云“箫鼓哀吟感鬼神”,亦是鼓吹乐曲的仪仗。在唐代鼓吹乐曲仪仗化使用成为出行常态,而且其中的梁鼓角横吹曲,因之继续流传,影响广泛,为文人的边塞诗拟作继续提供着音乐土壤。

以上仅是对鼓吹乐曲的仪式化和雅正化过程作简要梳理。我们可以较为清晰地看到仪仗鼓吹乐队在鼓吹乐曲仪式化和雅正化道路上持续不断的推动力。虽然鼓吹乐曲没有被雅正化为真正的庙堂之音或一代雅乐(这与历代国家制礼必须符合《周礼》要求有关,当然也与鼓吹乐曲自身的胡乐军乐特性有关),但鼓吹乐曲找到了“仪仗乐队”这个突破口,其实际使用和影响大大超过了庙堂雅乐。而且,在新王朝初建之时,雅乐崩解之际,鼓吹乐曲还暂时性充当庙堂之音,因此常会出现“迎神犹带于边曲”^③的现象。这才是鼓吹乐曲“既不是高高在上的庙堂之音,也不是流行于百姓之中的郑卫之音。它是介于二者之间的典正而不失自由的音乐”^④的真实地位和影响力。

在这种背景之下,宫廷以及朝廷的出行仪仗和宴飨之中、高门贵族出行的仪仗以及府邸的宴飨中,皇帝本人、宫廷文人、王公贵族、幕府文人均必然会受到这种庄重典雅、节奏雄壮的鼓吹乐曲音乐旋律的感染。所创作的鼓吹乐曲的音乐

要》卷三十八:武德六年二月十二日,平阳公主葬,诏加前后鼓吹。太常奏议,以礼妇人无鼓吹。高祖谓曰:“鼓吹是军乐也,往者公主于司竹举兵,以应义军,既常为将、执金鼓,有克定功,是以周之文母,列于十乱,公主功参佐命,非常妇人之匹也,何得无鼓吹?宜特加之,以旌殊绩。”至景龙三年十二月,皇后上言:“自妃主及五品以上母妻,并不因夫子封者,请自今婚葬之日,特给鼓吹,宫官准此。”左台侍御史唐绍上疏谏曰:“窃闻鼓吹之作。本为军容。……”。按,鼓吹的赐给,自晋以来,重臣丧葬常有,如贾充、王导、桓温。南朝时王公重臣送葬,受赐鼓吹亦颇可见。隋朝葬仪赐鼓吹有李穆、李德林、杨素、段文振等,唐代魏征、李靖葬仪亦有赐。唐初就有平阳公主葬礼用鼓吹。

^① (宋)陈旸《乐书》卷一百三十八(清文渊阁四库丛书本)“擗鼓”条保留了唐代擗鼓曲,其文云:“隋大驾鼓吹,有擗鼓,长三尺,朱髹其上。工人青地莛文。大业中,炀帝宴饗用之。唐《开元礼义罗》曰:‘擗鼓,小鼓也’。按图,鼓上有盖。常先作之,以引大鼓。亦犹雅乐之奏鞀。与金钲相应。皆有曲焉。《律书·乐图》云:‘擗鼓一曲十擗,一曰《惊雷震》,二曰《猛虎骇》,三曰《鸢鸟击》、四曰《龙媒蹀》、五曰《灵夔吼》、六曰《雕鹗争》、七曰《壮士奋怒》、八曰《熊罴哮吼》、九曰《石荡崖》、十曰《波荡壑》。并各有辞,其辞无传焉。大常鼓吹前部用之。”

^② 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》下编《〈乐府诗集〉横吹曲辞研究》,列举了横吹曲在《南齐书》、《南史》的五条记载,以及《隋书》两条记载,说明横吹的仪式、娱乐和仪仗应用。按,韩宁所举材料,《南齐书》、《南史》作“鼓角横吹”,《隋书》作“大横吹”,实际上都属于鼓吹乐曲。检索“鼓吹”可以得到数百条的记载,而“横吹”仅有数条,这个正说明了,鼓吹乐曲是一个整体概念,而横吹是鼓吹的一支。详见第169-172页。

^③ 《隋书》卷十三,原文曰:“(隋)高祖受命惟新,八州同贯,制氏全出于胡人,迎神犹带于边曲。及颜、何(佟之)骤请,颇涉雅音,而继想闻《韶》,去之弥远。”见第287页。

^④ 韩宁语,此句是其判断西汉鼓吹乐曲的宫廷地位,误,应该是鼓吹乐曲雅正化之后的地位。见《鼓吹横吹曲辞研究》,第44页。

歌辞,除了朝廷官方意识形态的歌功颂德的组诗性乐章之外,必然是最早的具有边塞诗特征的作品。如梁简文帝(503-551)《上之回》^①中“笳声骇胡骑,清磬誓山戎”一句,将鼓吹乐曲作为仪仗乐的震慑力很恰当地表现出来,而这种表现,实际来源于音乐的想象,读罢仿佛直接置身于汉武帝巡幸北方边境的仪仗之中了。这正是音乐对诗歌的启迪。地位典正且流传颇广的鼓吹乐曲促进了以宫廷为主要创作场合、以皇帝和宫廷文人为创作主体的、以置身音乐想象之中为主要创作途径的拟乐府边塞诗的繁荣。宫廷文人所创作的具有边塞、战争以及汉代相关塞外征伐史事背景的“鼓吹曲歌辞性质”的边塞诗,正是文学史上所指的南朝文人拟乐府边塞诗。

第二节 鼓吹曲军乐特征的延续与受凯乐仪式影响的凯乐体边塞诗

鼓吹乐曲的仪式化和雅正化过程上文已作探讨,鼓吹乐的仪式化和雅正化过程中,其音乐本身的地位提高、受众广泛,而并非军旅之人,并非生活在塞北边陲的人,也可以通过音乐的想象,完成歌辞的创作,而这些歌辞,则成为后代边塞诗的生成渊源。

本节拟从鼓吹乐的最基本特征——军乐性质着手,来探讨鼓吹乐曲的凯乐化^②对边塞诗创作的影响。

所谓凯乐,专指重大军事行动前后的仪仗化的军乐,主要分命将出征乐和凯旋庆功乐两类。主要作用有激励斗志、鼓舞士气、庆祝胜利、告献社稷等等。上文引《周礼》两处都强调了战争和凯乐的关系。韩宁认为:“郭茂倩认为短箫铙歌就是军乐,军乐就是凯乐。郭茂倩所引在《宋书》和《旧唐书》的《乐志》里都可见。《晋书·乐志》中解释短箫铙歌时称:‘其有短箫之乐者,则所谓王师大捷令军中凯歌者也’。而短箫铙歌与鼓吹通名,凯乐等同于短箫铙歌,也就等同于鼓吹。……凯乐等同于鼓吹,鼓吹曲承担着凯乐献捷示功之用。……简单地说,凯乐就是军乐,这种军乐在汉代就有了短箫铙歌之名,其后短箫铙歌与鼓吹通名,从而不再称凯乐,而称鼓吹了。至隋唐时,鼓吹发生了变化,作为军乐的凯乐之

^① 《上之回》的原词为:“上之回所中,益夏将至。行将北,以承甘泉宫。寒暑德。游石关,望诸国。月支臣,匈奴服。令从百官疾驱驰,千秋万岁乐无极。”《乐府诗集》引《汉书·武帝纪》:“元封四年冬十月,行幸雍,祠五畤,通回中道,遂北出萧关。”又引吴兢《乐府解题》曰:“汉武帝通回中道,后数出游幸焉。”沈建《广题》曰:“汉曲皆美当时之事。”见第227页。

^② 本文所云“凯乐”,专指具有朝廷礼乐中出征命誓、献功告成作用的雅正军乐。在《乐府诗集》以及当今学者论述中,多将“凯乐”概念扩大为所有“军中乐曲”别名,如下文引韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》即如此。此说太泛,本文仍旧以《周礼》所云“王师大献,则令奏恺乐”者为凯乐,而一般的军中乐曲只称军乐。正如新中国以来的《人民解放军军歌》、《血染的风采》等属于凯乐,而《我的老班长》、《军中绿花》等则仅属于军乐。

名再次得以使用。”^①韩说清晰明了，然亦稍有偏颇。首先，军乐不等同于凯乐，凯乐专指用于军事活动前后的仪式化乐曲，概念范围小于军乐。其次，所谓“鼓吹发生了变化”，第一是鼓吹乐曲在魏晋南北朝时期的仪式化和雅正化转变，第二是南北朝时期新的鼓吹乐曲产生并流行。隋唐时期，鼓吹乐曲已经广泛应用于多种朝廷礼乐场合，而凯乐仅是其中保留特性最完整的一种，故而凯乐名称不再与鼓吹通用。

正因为鼓吹乐曲的雅正化和仪式化，使得很多军事场合的凯乐具有通行通用的特征。这是官方直接将仪仗乐队的鼓吹乐曲使用于军队的重大军事出征和重大军事胜利。这种通行性的凯乐当然可以不需要歌辞，或者其歌辞具有通行性的内容，这种内容自然属于固定性的颂体诗。《旧唐书·音乐一》大和八年太常院奏议中称“太宗平东都，破宋金刚，其后苏定方执贺鲁，李勣平高丽，皆备军容凯歌入京师”^②，并没有提到乐章歌辞，应该属于通行性的凯乐。这种凯乐重视音乐性而忽视文学性，主要是一种演奏的需要。通行性凯乐的歌辞内容不针对具体战争战事所发，而是以歌颂武德和武功为主。《乐府诗集》著录的西晋张华所作的凯乐歌辞《命将出征歌》和《劳还师歌》^③，即属于通行性歌辞：

重华隆帝道，戎蛮或不宾。徐夷兴有周，鬼方亦违殷。今在盛明世，寇虐动四垠。豺狼染牙爪，群生号穹旻。元师统方夏，《出车》抚凉秦。众贞必以律，臧否实在人。威信加殊类，疏逊思自亲。单醪岂有味，挟纊感至仁。武功尚止戈，七德美安民。远迹由斯举，永世无风尘。

獬豸背天德，构乱扰邦畿。戎车震朔野，群帅赞皇威。将士齐心膂，感义忘其私。积势如鞬弩，赴节如发机。鼙声动山谷，金光耀素晖。挥戟陵劲敌，武步蹈横尸。鲸鲵皆授首，北土永清夷。昔往冒隆暑，今来白雪霏。征夫信勤瘁，自古咏《采薇》。收荣於舍爵，燕喜在凯归。

诗中“不宾”、“抚”、“至仁”、“止戈”、“七德”以及“永世无风尘”、“北土永清夷”之语，读来雅正而雄壮，威武而有节，在文学渊源上体现出对《诗经》大雅一脉的继承，并且与郊祀乐章中儒家战争观念和用词也颇为一致。出征和还师，均奏凯乐，也与《诗序》所云“（文王）以天子（殷王）之命，命将率遣戍役，以守卫中国。故歌《采薇》以遣之，《出车》以劳还，《杕杜》以勤归也”^④的说法相一致。按照《诗序》的说法，则《采薇》、《出车》、《杕杜》、《江汉》、《常

^① 《鼓吹横吹曲辞研究》，第24-25页。

^② 《旧唐书》卷二十八，第1053页。

^③ 《乐府诗集》第十九卷，第284-285页。

^④ 《毛诗正义》十三经注疏标点本，卷第九，第588页。

武》等也应该属于凯乐。^①

《乐府诗集》又收录何承天“私造”《宋鼓吹铙歌》十五篇^②，实际作于东晋义熙年间。此“私造”语，出自《宋书·乐志》之记载，原文曰：“鼓吹铙歌十五篇，何承天晋义熙中私造。”^③这十五篇只是被《宋书》收录，故而《乐府诗集》冠以“宋鼓吹铙歌”之名，实际上是何承天在东晋义熙年间就完成了。《乐府诗集》言“按此诸曲皆承天私作，疑未尝被于歌也。虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合云。”然据《宋书·何承天传》，“宋台建，召为尚书祠部郎，与傅亮共撰朝仪”^④，可见何承天熟谙朝廷礼乐，其东晋末年所作十五篇鼓吹曲，不可能因为违反音乐旋律而“未尝被于歌”^⑤。本文认为，何承天的十五篇鼓吹曲应该是演奏过的，但其演奏的场合不是东晋的朝廷，也不是南朝宋的朝廷，而应该是东晋义熙年间刘裕私人的鼓吹乐队。刘裕受赐羽葆鼓吹在义熙八年（412）^⑥，何承天自义熙十一年（415）为刘裕世子征虏参军^⑦，其作十五篇，应该在此前后。

何承天的十五篇鼓吹乐主要是为刘裕出行仪仗服务的。故而其中的内容从多个方面歌颂刘裕。^⑧而其中的《朱路篇》、《雍离篇》、《战城南篇》、《巫山高篇》四首保留了军乐性质，是雅正化后的仪式凯乐歌辞。这四首凯歌，《朱路篇》和《战城南篇》具有通行性的特点：

朱路篇

朱路扬和鸾，翠盖耀金华。玄牡饰樊纓，流旌拂飞霞。雄戟辟旷涂，班剑翼

^① 按，清人尹继美《诗管见》即申述此意，成“以乐说诗”的诗经礼乐性探讨，认为《诗经》三百篇诗分为“特制”和“采录”二种：“颂者，尽出于特制也；雅者，大半出于特制也。风者，大半出于采录也。”所谓的“特制”，就是专门为特定的典礼应用而制作的乐章。对于《诗经》入乐的情况，尹继美又细分为“房中乐”、“凯歌”、“宴饗之乐章”、“祭祀之乐章”、“奏舞之乐章”等等。其中“凯歌”列《清人》、《无衣》、《六月》、《采芣》、《江汉》、《常武》、《叔于田》、《大叔于田》、《还》、《卢令》、《驺虞》、《车攻》、《吉日》、《击鼓》、《王风·扬之水》、《陟岵》、《鸛羽》、《祈父》、《四月》、《北山》、《无将大车》、《小明》、《绵蛮》、《渐渐之石》、《何草不黄》、《雄雉》、《伯兮》、《君子于役》、《小戎》、《采芣》、《东山》、《破斧》、《采芣》、《出车》、《杕杜》共35首，颇有收之宽泛之嫌。然此“以乐说诗”具有符合周礼阐释系统中的礼乐文化上的合理性。《毛诗序》将《采芣》、《出车》、《杕杜》三首诗追溯到文王之时，可以看做是汉儒对周礼礼乐制度渊源的一种假想。当然，也存在以汉代礼乐思维解释《诗经》的可能。但是毕竟这些篇章符合了《周礼》以来的礼乐制度。可参见李辉、李山《尹继美〈诗管见〉“以乐说诗”述评》，《河北师范大学学报》2013年第1期。

^② 见《乐府诗集》第287-288页。

^③ 《宋书》卷二十二，志第十二，乐四，第661页。

^④ 同上，卷六十四，第1702页。

^⑤ 又据王光祈《中国音乐史》（中华书局，民国三十年版，第68页），何承天改进了京房六十律、钱乐之三百六十律两种“不平均律”，使得“则从中吕还得黄钟，十二旋宫，声韵无失”，成为音乐史上发明“十二平均律”的先驱。故郭茂倩所言“未尝被于歌”是纯属猜测之辞，大谬。又刘再生《中国音乐史简明教程》（上海音乐学院出版社，2006年版）：“何承天的‘新律’，从理论上说还不是真正的十二平均律，但却是世界上最早运用数字计算对十二平均律的探索，在中国乐律史上起着承上启下的作用”。

^⑥ 《宋书·本纪第二》：“进公太傅，扬州牧，加羽葆鼓吹，班剑二十人。”见《宋书》卷二，第29页。

^⑦ 《宋书·何承天传》，卷六十四，第1702页。

^⑧ 详细考察何承天十五篇铙歌歌辞的文章，可参见王志清《晋宋乐府诗研究》第二章第六节《何承天〈宋鼓吹铙歌十五首〉的仪式雅乐性质》，河北大学出版社，2007年版，第67页。另参见王志清《东晋南朝音乐文化研究》九《东晋南朝音乐文化背景与乐府文学研究》，第208页。

高车。三军且莫喧，听我奏铙歌。清鞞惊短箫，朗鼓节鸣笳。人心惟恺豫，兹音亮且和。轻风起红尘，淳澜发微波。逸韵腾天路，颓响结城阿。仁声被八表，威震振九遐。嗟嗟介冑士，勛哉念皇家。

《朱路篇》中“仁声被八表，威震振九遐”等句，与张华凯歌均读来有威仪棣棣、王道荡荡之感。而《战城南篇》，则成功地是将一首控诉战争残酷伤亡的军中之乐，改编成一首士气高昂的凯乐：

战城南篇

战城南，冲黄尘。丹旌电燄，鼓雷震。勍敌猛，戎马殷。横阵亘野，若屯云。仗大顺，应三灵。义之所感，士忘生。长剑击，繁弱鸣。飞镞炫晃，乱奔星。虎骑跃，华眊旋。朱火延起，腾飞烟。骁雄斩，高旗褰。长角浮叫，响清天。夷群寇，殄逆徒。馀黎沾惠，咏来苏。奏恺乐，归皇都。班爵献俘，邦国娱。

“来苏”语为《尚书》逸文^①，《孟子·梁惠王章句下》引此，文曰：“《书》曰：‘汤一征，自葛始。’天下信之，东面而征西夷怨，南面而征北狄怨，曰‘奚为后我？’民望之，若大旱之望云霓也。归市者不止，耕者不变，诛其君而吊其民，若时雨降，民大悦。《书》曰：‘徯予后，后来其苏。’”疏曰：“待我君来，则我苏息而已。”^②可见，在这篇《战城南》的语境中，不光没有了战争的伤痛，相反，对外战争已经被纳入了儒家仁义之师救民涂炭的宣扬之中。何承天的十五首铙歌曲辞，其典雅的特性可以说上接《诗经》之意。其曲辞首句必然承接曲名，如《君马篇》首句“君马丽且闲”、《芳树篇》首句“芳树生北庭”、《上邪篇》首句“上邪下难正”，这虽可看作是文人对拟作旧乐府诗“缘题取意”、“赋题法”传统的初步运用，但更重要的意义在于，这种形式与《诗经》中标题与首句的一致关系（或可称之为“首句起兴”式的写法）有极大的相似性。《诗经》标题和首句，大抵皆是直接关联。如《关雎》首句“关关雎鸠”、《鹿鸣》首句“呦呦鹿鸣”、《江汉》首句“江汉浮浮”、《昊天有成命》首句“昊天有成命”。学者虽论对标题和首句关系有详论，但是作为一种既成关联，对后世乐府雅言的制作，定然有巨大影响。因此，何承天所改制的十五篇鼓吹铙歌的意义，既包含了以儒家礼乐精神和献功告成观念对汉铙歌歌辞凯乐化的改造，又借鉴《诗经》的“比兴”手法，是从艺术手法上对短箫铙歌雅正化的积极探索。^③

^① 参《伪古文尚书》之《尚书·仲虺之诰》，原文曰：“东征西夷怨，南征北狄怨。曰：‘奚独后予！’攸徂之民室家相庆，曰：‘徯予后，后来其苏。’”，见十三经注疏《尚书正义》卷第八，北京大学出版社标点本，195页。按，此为伪古文尚书依《孟子》造假，参《孟子评传》（南京大学出版社，1998年版），第458页。

^② 十三经注疏《孟子注疏》，卷第二下，北京大学出版社，1999年版，第57-58页。

^③ 王志清《晋宋乐府诗研究》指出：“何承天鼓吹曲辞的内容与齐梁文人赋题之作实属两途。何作政治意味浓厚，政治内涵鲜明，部分曲辞突出治国治民之道，讽谏说教意味较浓厚，这一内容也是历代庙堂雅乐的

同样作为通行凯乐歌辞的,《乐府诗集》还录有隋凯乐歌辞《述帝德》、《述诸军用命》、《述天下太平》三首、唐凯乐歌辞《破阵乐》、《应圣期》、《贺圣欢》、《君臣同庆乐》四首。^①通用性曲调曲辞的方便性在于可大量重复应用于类似的军事行动场合,作为激励和赞颂的乐章,成为一种稳定的国家礼乐仪式,其音乐性压倒文学性,其乐章也必然成为千篇一律的赞颂之文。以唐代《破阵乐》为例,此乐作为乐舞应用贯穿整个唐代,被现代学者类比为“唐代的国歌”^②。就其乐曲曲调而言,依然保留有军乐的性质,寓意国家军事武力的威慑,以及儒家怀柔之义,必然对其乐章歌辞产生强大的约束力和创作惯性。

在这种普遍的通行性特征之外,我们尤其特别应该重视的是另一种现象。即具有明确针对性的凯乐歌辞,它是为某场重大军事胜利而专门谱写、特制专用的歌辞,以区别旧辞,专事专属,隆重记之。这样的凯歌歌词,其文学性必然得到极大的发扬。何承天另外两篇凯歌即属此类:

雍离篇

雍士多离心,荆民怀怨情。二凶不量德,构难称其兵。王人銜朝命,正辞纠不庭。上宰宣九伐,万里举长旌。楼船掩江渚,驷介飞重英。归德戒后夫,贾勇尚先鸣。逆徒既不济,愚智亦相倾。霜锋未及染,郢郢忽已清。西川无潜鳞,北渚有奔鲸。凌威致天府,一战夷三城。江汉被美化,宇宙歌太平。惟我东郡民,曾是深推诚。

这一篇主要歌颂刘裕讨平司马休之、鲁宗之之乱(事在义熙十一年,公元414年)。时司马休之为荆州刺史,鲁宗之为雍州刺史^③。全篇当是胜利之后不久而作,用词颇有官方色彩。而《巫山高篇》则以“巫山高”比兴,歌颂晋安帝义熙九年(公元413年)刘裕部将朱龄石水陆并进攻破成都,灭西蜀谯纵政权的军事胜利^④。并在诗中追溯了东晋永和三年(公元347年)桓温灭成汉的胜利^⑤,鞭挞谯纵之辈不知历史大势,重蹈伪政权之覆辙,最终身败名裂。

巫山高篇

必备之义。即便是有抒情性的篇章,也渗透着政治因素。所以,这十五篇属于雅化了的鼓吹曲系列,他们虽然运用了赋题法,但不同于齐梁赋鼓吹曲题的纯文学之作。”见第76-74页,河北大学出版社,2007年版。

^① 《乐府诗集》引《唐书·乐志》云“唐制,凡命将出征,有大功献俘馘,其凯乐用铙吹二部,乐器有笛、箜篌、箫、笙、箠、鼓、歌七种,迭奏《破阵乐》等四曲。”检《旧唐书》、《新唐书》无此原文,《旧唐书》卷二十八志第八音乐一有文宗大和八年(835)太常院所奏请“迭奏《破阵乐》等四曲”,以规范和增补演奏凯乐的程序和仪式,所新制的四曲曲辞即《乐府诗集》所录四首,可知此乐辞产生年代已近晚唐。

^② 学者引此说者颇多,沈冬《唐代乐舞新论》云任二北(半塘)先生在《教坊记笺订》及《唐声诗》中较早早以此为喻,然恐有更早言此者。参第53页,北京大学出版社,2004年版。

^③ 首句“雍士多离心”,襄阳为东晋侨置“南雍州”,故诗云云。事见《晋书》卷十《安帝纪》,中华书局,1974年版,第263页。

^④ 事见《晋书》卷十《安帝纪》及卷一百《谯纵传》,中华书局,1974年版,第264页、2636页。

^⑤ 事见《晋书》卷八《穆帝纪》,中华书局,1974年版,第193页。

巫山高，三峡峻。青壁千寻，深谷万仞。崇岩冠灵，林冥冥。山禽夜响，晨猿相和鸣。洪波迅洑，载逝载停。凄凄商旅之客，怀苦情。在昔阳九，皇纲微。李氏窃命，宣武耀灵威。蠢尔逆纵，复践乱机。王旅薄伐，传首来至京师。古之为国，惟德是贵。力战而虐民，鲜不颠坠。矧乃叛戾，伊胡能遂。咨尔巴子，无放肆！

这些作品，有明确的军事战争背景，均体现出对国家具体军事胜利的歌颂，以及对征伐对象进行道德上的鞭挞和威慑。这种有具体的战争背景的凯乐，紧扣时代和史事，以极其认真的创作态度、雄壮的称颂之情完成，以备朝廷礼乐之用，具有明确的时代属性和献功告成意义。这种就具体战事的胜利而撰写的颂扬威德之诗，可以说在唐代之前就形成了一种“凯乐体”。“凯乐体”的诗歌因为其国家重大军事出征和凯旋的需要，必然气势磅礴，且夸大胜利、突出功名，必定褒扬圣主、赞颂武将，出征则先声夺人，极力赞扬军容威仪，凯旋则以雄壮之气势慑服敌丑。这类的战争诗、边塞诗，字里行间充满着极其昂扬的斗志，以及强烈的功名愿望和浩荡声威，成为一种为特定军事行动服务的带有应制性的礼乐仪式功用的诗篇。

隋炀帝的《饮马长城窟行》，风格豪迈，其实亦受到凯乐的影响。《饮马长城窟行》后半段写皇家卫队巡边的场面以及对北方边境清平的期许和告成宗庙的期待：“北河秉武节，千里卷戎旌。山川互出没，原野穷超忽。搃金止行阵，鸣鼓兴士卒。千乘万骑动，饮马长城窟。秋昏塞外云，雾失关山月。缘岩驿马上，乘空烽火发。借问长安侯，单于入朝谒。浊气静天山，晨光照高阙。释兵仍振旅，要荒事方举。饮至告言旋，功归清庙前。”^①任文京《论隋代边塞诗》全录此诗，并云：“隋代之前，陈琳、陆机、王褒均写过《饮马长城窟行》。陈诗悲壮凄惨，‘连连三千里’的长城尽是‘死人骸骨相撑柱’，修筑长城给人民带来深重的灾难。陆诗仅写出环境的残酷和边防的压力，体现不出昂扬奋发的精神风貌。王褒未必到过长城，但他生活在北方，仍可凭生活经历表现关塞苦寒之状。比较而言，杨广的《饮马长城窟行》写得豪迈劲健，意气风发。有学者称此诗为征辽东时所作，但细品全诗，仍以系年大业初北巡长城为妥。因为杨广有《纪辽东二首》、《望海诗》、《季秋观海诗》等诗，其地理意象和边塞风物与此诗迥然有别。《隋书·炀帝纪》载大业四年，三月‘乙丑，车驾幸五原，因出塞巡长城’。”^②任文结合史载与诗文分析，以杨广《饮马长城窟行》为北巡长城所作，此说与诗意多合。但这并不能解释为什么杨广的诗“意气风发”。《隋书·炀帝纪》大业三年秋

^① 见《乐府诗集》卷三十八，第559页。按，此诗在梅鼎祚《古乐苑》、冯维纳《古诗纪》等书中俱作《饮马长城窟行示从征群臣》，《古乐苑》卷二十相和歌辞《饮马长城窟》系列诗作中录作“同前”。

^② 见《文学遗产》，2007年第6期，第40-41页。

七月“发丁男百余万筑长城，西距榆林，东至紫河，一旬而罢，死者十五六。……八月壬午，车驾发榆林。”^①当是准确写作此诗之时，可见修筑长城给人民带来深重的灾难是一致的。正是因为皇帝巡边的仪式意义的直接影响，使得“饮马长城窟”这个乐府旧式意象被皇帝巡边这种具有凯乐仪式意义的豪迈诗思重新塑造了，这种“巡边”的礼乐应用甚至高于军队出征之仪式和礼仪心理。所以才体现出了昂扬奋发的精神风貌。

隋炀帝《纪辽东》则直接是出征高丽的凯乐：

辽东海北翦长鲸，风云万里清。方当销锋散马牛，旋师宴镐京。前歌后舞振军威，饮至解戎衣。判不徒行万里去，空道五原归。

乘旄仗节定辽东，俘馘变夷风。清歌凯捷九都水，归宴洛阳宫。策功行赏不淹留，全军藉智谋。讵似南宫复道上，先封雍齿侯。^②

王胄《纪辽东》：

辽东溟水事龚行，俯拾信神兵。欲知振旅旋归乐，为听凯歌声。十乘元戎才渡辽，扶馀已冰消。讵似百万临江水，按辔空回镳。

天成电迈举朝鲜，信次即言旋。还笑魏家司马懿，迢迢用一年。鸣銮诏辟发清漳，合爵及畴庸。何必丰沛多相识，比屋降尧封。^③

众所周知，炀帝三征高丽，前后征夫死亡不可胜计，最终非但未能得志，反而导致国力衰竭，民生凋敝，义军四起，众叛亲离，隋朝因此灭亡。但作为“凯乐体”的诗歌，必然要写出昂扬的斗志和对王师胜利凯旋的期许。因此这种“凯乐体”诗歌不可能反映当时战争的实情，只是以宏阔壮丽之笔写出“旋师宴镐京”、“归宴雒阳宫”、“俯拾信神兵”、“为听凯歌声”的礼乐颂诗歌辞罢了。

唐太宗的《饮马长城窟行》^④，与隋炀帝的《饮马长城窟行》同属于“凯乐体”的作品，故而使得拟作中具有了不同南朝诗人的豪迈之语。唐代“凯乐体”战争诗、边塞诗，字里行间充满着极其昂扬的斗志，以及强烈的功名愿望和浩荡声威，尤其盛唐反映陇右、西域战争胜利的凯乐诗篇，被后代读者称之为最为雄壮有力的“盛唐气象”的代表。

^① 《隋书》卷三，第70页。此次炀帝告高丽使“归语尔王，当早来朝见，不然者，吾与启民（可汗）巡彼土矣”，已有发兵高丽之意。

^② 见《先秦汉魏晋南北朝诗》（下册），隋诗卷三，中华书局，1983年版，第2665页。

^③ 同上，隋诗卷五，第2698页。

^④ 诗云：“塞外悲风切，交河冰已结。瀚海百重波，阴山千里雪。迥戍危烽火，层峦引高节。悠悠卷旆旌，饮马出长城。寒沙连骑迹，朔吹断边声。胡尘清玉塞，羌笛韵金钲。绝漠干戈戢，车徒振原隰。都尉反龙堆，将军旋马邑。扬麾氛雾静，纪石功名立。荒裔一戎衣，灵台凯歌入。”见《全唐诗》卷1，第3页。

储光羲《贻鼓吹李丞时信安王北伐李公王之所器者也》诗，是直接送给信安王李祎所器重的一位李姓鼓吹乐官的，可见鼓吹乐曲作为出征的凯乐具有重要的地位。这首诗具有凯乐的文体特征；在歌颂的同时还隐含着诗人请求汲引入幕的愿望：

北伐昧天造，王师示有征。辕门统元律，帝室命宗英。灵威方首事，仗钺按边城。膏雨被春草，黄云浮太清。文儒托后乘，武旅趋前旌。出车发西洛，营军临北平。曰予深固陋，志气颇纵横。尝思骠骑幕，愿逐嫖姚兵。惟贤美无度，海内依扬声。河间旧相许，车骑日逢迎。折节下谋士，深心论客卿。忠言虽未列，庶以知君诚。^①

谭优学先生据《旧唐书·玄宗纪》“开元二十年春正月乙卯，以礼部尚书信安王祎率兵讨奚、契丹”的记载定此诗作于开元二十年，并评价这首诗“如此气势高昂，检储诗中唯此一见”^②，此诗的高昂气势，正是与鼓吹乐曲作为军中凯乐的功能直接相关。此事《旧唐书·太宗诸子传》中记载更详：“（开元）十九年，契丹衙官可突干杀其王邵固，率部落降于突厥。玄宗遣忠王为河北道行军元帅以讨奚及契丹两蕃，以祎为副。王既不行，祎率户部侍郎裴耀卿等诸副将分道统兵出于范阳之北，大破两蕃之众，擒其酋长，余党窜入山谷。军还，祎以功加开府仪同三司，兼关内支度……”^③，高适有《信安王幕府诗》（并序），也是作于出征之时，此时高适游蓟北，恰遇出征之军，故写诗上信安王幕府群贤，希望有所汲引，故诗中颇颂美幕府诸公。但同时，整首诗典正浑雅，明显受到了军事行动之前凯乐文体的巨大影响：

云纪轩皇代，星高太白年。庙堂咨上策，幕府制中权。盘石藩维固，升坛礼乐先。国章荣印绶，公服贵貂蝉。乐善旌深德，输忠格上玄。剪桐光宠锡，题剑美贞坚。圣祚雄图广，师贞武德虔。雷霆七校发，旌旆五营连。华省征群乂，霜台举二贤。岂伊公望远，曾是茂才迁。并秉韬铃术，兼该翰墨筵。帝思麟阁像，臣献柏梁篇。振玉登辽甸，攄金历蓟壖。度河飞羽檄，横海泛楼船。北伐声逾迈，东征务以专。讲戎喧涿野，料敌静居延。军势持三略，兵戎自九天。朝瞻授钺去，时听偃戈旋。大漠风沙里，长城雨雪边。云端临碣石，波际隐朝鲜。夜壁冲高斗，寒空驻彩旃。倚弓玄兔月，饮马白狼川。庶物随交泰，苍生解倒悬。四郊增气象，万里绝风烟。关塞鸿勋著，京华甲第全。落梅横吹后，春色凯歌前。直道常兼济，

^① 《全唐诗》卷138，第1401页。

^② 谭优学，《唐诗人行年考》，四川人民出版社，1981年版，第169页。

^③ 《旧唐书》卷七十六，列传第二十六，太宗诸子传吴王恪之孙，信安郡王祎，开元十五年任朔方节度副大使，并于开元十七年率军拔吐蕃石堡城。见第2652页。

微才独弃捐。曳裾诚已矣，投笔尚凄然。作赋同元淑，能诗匪仲宣。云霄不可望，空欲仰神仙。^①

开元天宝间，唐军在陇右、西域连连胜利，当时诗人所作的歌颂所谓“穷兵黩武”战争的诗歌，其实大多都属于的凯乐。如哥舒翰本人的《破阵乐》：

西戎最沐恩深，犬羊违背生心。神将驱兵出塞，横行海畔生擒。石堡岩高万丈，雕窠霞外千寻。一唱尽属唐国，将知应和天心。^②

天宝八载，哥舒翰破石堡城，天宝十三载，破雕窠城。诗歌正是以这两次唐军重大的对外胜利为辞，并以《破阵乐》为调，其献报朝廷的性质非常明显。天宝十二载，哥舒翰收河西九曲，高适以哥舒翰幕府掌书记的身份创作的《同李员外贺哥舒大夫破九曲之作》^③：

遥传副丞相，昨日破西蕃。作气群山动，扬军大旆翻。奇兵邀转战，连弩绝归奔。泉喷诸戎血，风驱死虏魂。头飞攒万戟，面缚聚辕门。鬼哭黄埃暮，天愁白日昏。石城与岩险，铁骑皆云屯。长策一言决，高踪百代存。威棱慑沙漠，忠义感乾坤。老将黯无色，儒生安敢论。解围凭庙算，止杀报君恩。唯有关河渺，苍茫空树墩。

这是一首五排。我们都知道排律在唐开元以后成为最正式的献贺应制之作。高适以五排作凯歌，也是为献功告成的庄重典雅而特意用之。我们如果不能意识到凯歌这种文体以及背后的礼乐演奏功能，我们就容易误认为这是一个战争狂人写的歌颂非正义战争的非正义作品。其《塞下曲》等边塞诗，也属于凯乐：

结束浮云骏，翩翩出从戎。且凭天子怒，复倚将军雄。万鼓雷殷地，千旗火生风。日轮驻霜戈，月魄悬雕弓。青海阵云匝，黑山兵气冲。战酣太白高，战罢旄头空。万里不惜死，一朝得成功。画图麒麟阁，入朝明光宫。大笑向文士，一经何足穷。古人昧此道，往往成老翁。^④

^① 《全唐诗》卷214，第2235页；《高适诗集编年校注》，第39页。此诗前有序文，原文曰：“开元二十年，国家有事林胡，诏礼部尚书信安王总戎大举，时考功郎中王公、司勋郎中刘公、主客郎中魏公、侍御史李公、监察御史崔公咸在幕府，诗以颂美数公，见于词，凡三十韵。”

^② 黄进德《说哥舒翰〈破阵乐〉》，《唐代文学研究》第七辑，广西师范大学出版社，1998年版，第215页。黄文以介绍性为主，该诗见于敦煌写卷伯3619，收入《全唐诗补编·续拾》卷13，第850页。黄文言：“盖当时只在西部边地传诵，流传未广，鲜为人知”，不确。《破阵乐》非一般凯歌，所作必献之朝廷。然朝廷演奏用与不用则未必，今观其诗虽系颂功，然文学性较差，朝廷或以其词俚，故不录。

^③ 刘开扬《高适诗集编年笺注》，中华书局1981年版，第265页。

^④ 刘开扬《高适诗集编年笺注》，中华书局1981年版，第269页。

“万里不惜死，一朝得成功。画图麒麟阁，入朝明光宫”自然是献功告成的凯乐才有的词语。且全篇气势磅礴，庄严威武。朝廷以哥舒翰收河曲之功赐翰西平郡王，高适作《九曲词》三首^①：

许国从来彻庙堂，连年不为在疆场。将军天上封侯印，御史台上异姓王。
万骑争歌杨柳春，千场对舞绣骐驎。到处尽逢欢洽事，相看总是太平人。
铁骑横行铁岭头，西看逴迤取封侯。青海只今将饮马，黄河不用更防秋。

可以看出明显是依军乐翻作的凯歌。杨柳春即洛下新声的《折杨柳》，军中之乐，马上奏之，“相看总是太平人”与《破阵乐》歌辞“共赏太平人”颇相似，“黄河不用更防秋”，均是告成之辞。而储光羲也有歌颂哥舒翰军功的《哥舒大夫颂德》^②，诗中亦有“画阊入受脤，凿门出扞城。戎人昧正朔，我有轩辕兵。陇路起丰镐，关云随旆旌。”、“戢戈旄头落，牧马昆仑平。宾从俨冠盖，封山纪天声。来朝芙蓉阙，鸣玉飘华缨。直道济时宪，天邦遂轻刑”等语，亦是以凯乐的方式抒发对朝廷和国家的颂扬。

再如岑参，《乐府诗集》录其凯歌六首：^③

汉将承恩西破戎，捷书先奏未央宫。天子预开麟阁待，只今谁数贰师功。
官军西出过楼兰，营幕傍临月窟寒。蒲海晓霜凝剑尾，葱山夜雪扑旌竿。
鸣笳擂鼓拥回军，破国平蕃昔未闻。大夫鹊印摇边月，天将龙旗掣海云。
月落辕门鼓角鸣，千群面缚出蕃城。洗兵鱼海云迎阵，秣马龙堆月照营。
蕃军遥见汉家营，满谷连山遍哭声。万箭千刀一夜杀，平明流血浸空城。
暮雨旌旗湿未干，胡尘白草日光寒。昨夜将军连晓战，蕃军只见马空鞍。

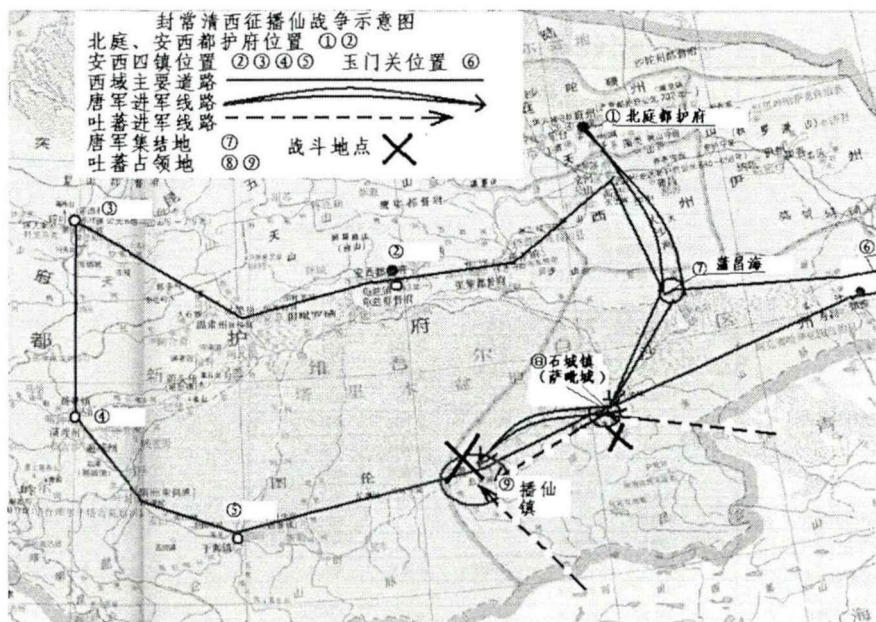
此为歌颂封常清破吐蕃，重新控制播仙镇的伟大胜利，虽战斗异常惨烈，到了“平明流血浸空城”的地步，但整首组诗读来意气高昂。此次战争唐史不载，

^① 刘开扬《高适诗集编年笺注》，第271页。

^② 《全唐诗》，卷第一百三十七，1389页。

^③ 《乐府诗集》第二十卷，第302页。《乐府诗集》并引《送封大夫出师西征序》：“天宝中，匈奴、回纥寇边，踰花门，略金山，烟尘相连，侵轶海滨。天子于是授钺常清，出师征之。及破播仙，奏捷献凯，参乃作凯歌云。按《唐书·封常清传》曰：‘开元末，达奚背叛，自黑山北向，西趣碎叶。其后常清破贼有功。天宝六年，又从高仙芝破小勃律。’不言播仙，疑史之阙文也。”据《岑嘉州诗笺注》卷之二《走马川行奉送出师西征》之注，郭茂倩此文有不细察者七。第一，凯歌为回军所奏，此却出现在出师之序中，必是无端剪裁；第二，直呼封常清之名，岑参诗中未有如此无礼者；第三，所云花门金山，本回纥故地，回纥不可能自己寇自己；第四，天宝中未有回纥寇边之事，回纥尽有突厥故地后，北境晏然；卷五，回纥不与播仙接壤；第六，《走马川行》之出征天山北，而《破播仙凯歌》在天山南，不可能相混为一谈；第七，《走马川行》不战而胜，《破播仙》激战残酷，两者绝无关联。卷之七《献封大夫破播仙凯歌六章》之注又云：播仙本汉且末国，天宝间，唐兵两征播仙，第一次高仙芝征，第二次为封常清征。此时占据播仙者为吐蕃。见《岑嘉州诗笺注》，第326页、第760页。

按封常清出征当自北庭^①，经蒲昌海（今罗布泊）集结，再西至石城镇（今若羌县）、播仙镇（今且末县），如图：



岑参这首《献封大夫破播仙凯歌六章》与另外两首特别著名的边塞诗《走马川行奉送出师西征》和《轮台歌奉送封大夫出师西征》历来受到边塞诗研究者的关注。其豪迈之句，如“轮台九月风夜吼，一川碎石大如斗”、“四边伐鼓雪海涌，三军大呼阴山动”、“亚相勤王甘苦辛，誓将报主静边尘。古来青史谁不见，今见功名胜古人”等，另有《北庭西郊候封大夫受降回军献上》一诗，也是称颂封常清战功之赫赫。吴相洲《岑参四首战事诗解读》一文将这四首诗称作“捷报式的诗”，并就这四首诗威武雄壮风格形成的原因深入剖析，兹略述其概要：

《北庭西郊候封大夫受降回军献上》诗中“胡地首蓂美”一段为凯旋的场面描写；《献封大夫破播仙凯歌六章》记述了整个战争的全过程；四首诗记述出征、行军、战斗、凯旋，类似于军情文书、战地捷报。并将主帅封常清比作戴师将军、霍嫫姚，都与朝廷的功勋直接相关。岑参的职务是判官，据《通典》，节度使下有判官二人，地位非常重要，可参与军事谋划。正因为如此，岑参的诗写出了战争的全景。相比之下，岑参在高仙芝幕府中任掌书记时，就没有写出这样全景式的豪壮诗篇，而是颇多对战争的想象之辞。岑参之所以能写出这几首具有战报特点的诗，与其判官之职“草拟捷报”的工作是分不开的。这四首诗中，《献封大夫破播仙凯歌六章》是直接献给朝廷的捷书，其余三首具有备献凯歌的性质。高

^① 如《走马川行奉送封大夫出师西征》、《轮台歌奉送封大夫出师西征》等诗均为封常清自北庭出征之例，可证。

适在哥舒翰幕府也有《九曲词》等类似作品，但由于高适是掌书记，官阶低下，不能参与军事筹划，所以写得不如岑参真切。^①

吴相洲先生对岑参诸诗“捷报式”的特点以及其产生的原因、创作背景已经分析得非常准确，本文则试图进一步以鼓吹乐曲或其他军乐的凯乐化传统，揭示其诗歌本身所具有的“凯乐体”特征。这样就更容易理解岑参边塞诗中的豪迈之情与功名意识，因为这与“凯乐体”边塞诗创作的客观文体需求直接相关。再如其《武威送刘单判官赴安西行营便呈高开府》一诗，也是如此。据《唐五代文学编年史》，此诗的创作背景是天宝十载（751年）高仙芝率领唐军与大食军队的战争^②之前。此年五月，岑参在武威，得知军队将要出征的消息，便因刘单而呈给高仙芝，从诗来看，正是对出征的威仪渲染和对将士的激励。如“功业须及时，立身有行藏。男儿感忠义，万里忘越乡”，既是激励刘单判官之辞，也是对高仙芝麾下士兵莫怀故乡奋身立功的告慰；再如“都护新出师，五月发军装。甲兵二百万，错落黄金光。扬旗拂昆仑，伐鼓震蒲昌。太白引官军，天威临大荒。西望云似蛇，戎夷知丧亡。浑驱大宛马，系取楼兰王”，既是宣扬军威，更是鼓舞士气，放眼胜利，一派豪迈之气。正是凯歌的写作手法。虽然，据《资治通鉴》记载，这场战争的起因是高仙芝虏石国国王，引起西域他国怨怒并勾结大食国欲共攻四镇，高仙芝闻讯后主动出击，深入七百余里，与大食军遭遇，两军相持五日，高仙芝所率蕃兵葛逻禄部叛，与大食夹攻唐军，高仙芝大败，士卒死亡殆尽，所剩仅数千人。但是，作为出征的凯歌，定然要将我方发动战争的正义性和必胜信念宣传落实到文字中，以激励六师。所以，我们只有明白了凯乐体的文体规格，我们才能对这类作品的思想性和艺术特征做到准确的把握。

盛唐时期对外战争频繁，对于这些战争，有很多诗人表达了对统治者穷兵黩武的不满和对士卒暴骨异域的同情。但是，的确于此同时，唐诗中尚有一定数量的歌颂战争、鼓吹战争的作品，其侵略者的立场在建国后引起了学界广泛的非议。然而，我们从唐代礼乐制度中凯乐的使用及其应用文体的角度考察，便不觉得此类诗歌有违反人道主义精神的突兀之处。因为这是凯乐这一文体所规定的必然写法。我们举倍受研究者批评的“李宓征云南”事件中被称之为鼓吹侵略的作品^③加

^① 详见吴相洲著，《唐诗十三论》，学苑出版社，2002年版，第304-311页。

^② 此即著名的“怛罗斯之战”（Battle of Talas）。事见《资治通鉴》卷二百一十六，唐纪三十二，中华书局，1956年版，第6907页。并可参维基百科中文版 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%80%9B%E7%BD%97%E6%96%AF%E6%88%98%E5%BD%B9>；英文版 http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Talas。

^③ 如夏承焘《月轮山词论集》之《杜甫与高适》论此：“李宓大概是从云南逃归而又掩败为胜的，当时杨国忠当权，别人不敢说破；高适这首诗很可能是为他圆谎而作。若真如此，更可见高适的人品了！”，中华书局，1979年版，第193页。再如谭优学《唐诗人行年考》：“高、储等人对于此役之穷兵黩武，曲在唐朝，认识不清，盲目赞美，固不如白居易后来之《新乐府·新丰折臂翁》持否定态度之为得也。”见第178页。

以考量,将其纳入本节所讨论的出征命誓之“凯乐体”,则我们对其的批评大致可以减少很多。高适《李云南征蛮诗》:

圣人赫斯怒,诏伐西南戎。肃穆庙堂上,深沉节制雄。遂令感激士,得建非常功。料死不料敌,顾恩宁顾终。鼓行天海外,转战蛮夷中。梯巘近高鸟,穿林经毒虫。鬼门无归客,北户多南风。蜂虿隔万里,云雷随九攻。长驱大浪破,急击群山空。饕道忽已远,悬军垂欲穷。精诚动白日,愤薄连苍穹。野食掘田鼠,晡餐兼燹僮。收兵列亭堠,拓地弥西东。临事耻苟免,履危能飭躬。将星独照耀,边色何溟濛。泸水夜可涉,交州今始通。归来长安道,召见甘泉宫。廉蔺若未死,孙吴知暗同。相逢论意气,慷慨谢深衷。

据高适此诗前《序》云“天宝十一载,有诏伐西南夷。右相杨公兼节制之寄,乃奏前云南太守李宓涉海自交趾击之。道路险艰,往复数万里,盖百王所未通也。十二载四月,至于长安,君子是以知庙堂使能,李公效节。适忝斯人之旧,因赋是诗”^①,杨国忠奏请皇帝,命李宓从交趾跨海伐南诏。皇帝之命,故诗首先云“圣人赫斯怒,诏伐西南戎”。全篇是命将出征的凯歌,担负着扬威宣德以及对胜利期望等文体功能,高适居然在诗中隐约地道出了唐军前一场战争失败^②的隐情:“野食掘田鼠,晡餐兼燹僮”,分明是说因军队乏食而战况不利,可谓是颂诗中难得的直笔。由此论之,高适这首诗虽然有称颂过度之嫌,实际上很大程度上是由于出征命誓之凯歌文体写作需要的必然,不能作为其反人民立场、侵略者代言人、鼓吹杀戮的罪状。相反可以看出,高适通过朝廷出兵仪式凯歌的创作,鼓舞战士的士气,表达对战争胜利的良好愿望。与此诗同时而作的储光羲的《同诸公送李云南伐蛮》^③诗也是如此:

昆明滨滇池,蠢尔敢逆常。天星耀鉞钺,吊彼西南方。冢宰统元戎,太守齿军行。囊括千万里,矢谟在庙堂。耀耀金虎符,一息到炎荒。蒐兵自交趾,芟舍出泸阳。群山高崭岩,凌越如鸟翔。封豕骤踣伏,巨象遥披攘。回溪深天渊,揭厉逾舟梁。玄武扫孤蜮,蛟龙除方良。雷霆随神兵,礧磕动穹苍。斩伐若草木,系縲同犬羊。馀丑隐弭河,啁啾乱行藏。君子恶薄险,王师耻重伤。广车设置梁,

^① 与诗并见《高适诗集编年笺注》,中华书局,1981年版,第261页。

^② 李宓出征之前,天宝十载夏四月,鲜于仲通征南诏失败,“死于泸水者不可胜数”。诸家多认为李宓之前已作为主帅经吃过一次全军覆没的败仗,只身逃回,杨国忠掩其败,又重新征发民兵再次命李宓伐南诏。但《旧唐书·玄宗本纪》:“(天宝十三载六月)剑南留后李宓率兵击云南蛮于西洱河,粮尽军旋,马足陷桥,为阁罗凤所擒,举军皆没。”见卷九,第228页。《新唐书·玄宗纪》亦云“李宓与云南蛮战于西洱河死之”,《通鉴》亦同,可见猜测无据。许云和《高适〈李云南征蛮诗〉事迹考》认为,李宓参加了天宝十载对南诏的战争,而此次主帅是鲜于仲通。高适《李云南征蛮诗》序中称“天宝十一载”,当是天宝十载之误。天宝十二载,李宓以主帅身份征讨南诏,天宝十三载六月唐军大败,被俘身死,高适之诗即作于李宓出征之前,天宝十二载夏四月。见《思想战线》,1991年第2期。

^③ 《全唐诗》卷一百三十八,第1398页。

太白收光芒。边吏静县道，新书行纪纲。剑关掉鞅归，武弁朝建章。龙楼加命服，獬豸拥秋霜。邦人颂灵旗，侧听何洋洋。京观在七德，休哉我神皇。

“君子恶薄险，王师耻重伤”，对唐军之前的战败也是有所交代，只是激励出师的诗不可能对失败多加指责，只能是一笔带过。诗末句还引《左传》“七德”之休兵止戈意。全诗分明是庙堂命将出征之音，与《诗经》之威武鞭挞、乐府之《命将出征歌》、《巫山高篇》文气颇似，并非出于鼓吹侵略之战争野心，实是文体风格之必然^①。

储光羲另有《次天元十载华阴发兵，作时有郎官点发》诗，也具有极强的凯乐性质：

鬼方生猱狁，时寇卢龙营。帝念霍嫫姚，诏发咸林兵。天星下文阁，简师临我城。三陌观勇夫，五饵谋长缨。雷野大车发，震云灵鼓鸣。太华色莽苍，清渭风交横。胡马悲雨雪，诗人歌旆旌。阏氏为女奴，单于作边氓。神皇麒麟阁，大将不书名。^②

谭优学《唐诗人行年考》之《储光羲行年考》定此诗作于天宝十载储光羲在华州下邽县尉上，因县尉有送兵之职，此诗写作背景“盖与杜甫《前出塞》所说为一事，鬼方猱狁当指吐蕃，霍嫫姚当指哥舒翰。”^③谭先生判断这次送兵是往陇右送兵，恐误。储光羲诗中云“鬼方”、“猱狁”、“卢龙”，当指范阳一带的契丹、奚，而并非指吐蕃。谭先生盖因储光羲另一首《送丘健至州敕放作时任下邽县尉》^④是送兵往陇右而产生同一联想而致误。《唐才子传校笺》据储光羲《效古二首》考知储光羲曾使至范阳，陈铁民因之认为，储光羲应以监察御史身份出使范阳，时间在天宝九载，储光羲任监察御史在此之前^⑤。而《唐诗人行年考》认为储光羲任监察御史在天宝十三载，天宝十载之前曾三为县尉^⑥。以官阶来看，监察御史（正八品上）在县尉（上县从九品上）之上，天宝之时国家太平，正常情况不可能已官监察御史而后官县尉，《唐才子传校笺》亦误。储光羲并非以监察御史出使范阳，而是以下邽县尉的身份送本县征夫至范阳交接。《次天元

^① 唐诗中指责鞭挞唐军在南诏两次惨败的诗颇多，当时人如李白《古风》其三十四、《书怀赠南陵常赞府》，杜甫《兵车行》、刘湾《云南曲》；稍后则白居易《蛮子朝》、《新丰折臂翁》等等。

^② 《全唐诗》卷一百三十七，第1393页。

^③ 《唐诗人行年考》，第174页。

^④ 丘字为兵字之误，见《唐诗人行年考》引岑仲勉《读全唐诗札记》，见第174页。此为第二次抓壮丁赴陇右，据诗意，“元戎启神皇，庙堂发嘉谋。息兵业稼穡，归马复休牛。和风开阴雪，大耀中天流。欢声殷河岳，涵荡非烟浮。邦牧新下车，德礼彼毗迤。乾坤日交泰，吾亦遂优游”，这一次送兵到华州，就遇敕放还，新兵欢呼雷动，实际并未送兵之陇右。谭先生接下来考证储光羲的陇右之行，有《陇头水送别》诗，误。这首诗当是未闻息兵令之前的想象之辞，《陇头水》为乐府旧题，不必真至陇头。

^⑤ 见《唐才子传校笺》第一册，第211-217页。

^⑥ 依次为开元十四年进士及第后授汜水县尉、天宝四载安宜县尉、天宝十载下邽县尉，分别见第172、168、174页。

十载华阴发兵，作时有郎官点发》诗正是天宝十载储光羲送兵范阳之时，将出发之前因凯乐仪式需要而作的激励士气之辞。

员半千《陇头水》云：“雾卷白山出，风吹黄叶翻。将军献凯入，万里绝河源。”^①刘希夷《将军行》云：“乘我庙堂运，坐使干戈戢。献凯归京师，军容何翕习。”^②作为拟乐府边塞诗，这些诗作的确对南朝的写作传统是有所突破的，体现了唐代国力强盛的气象。但同时，我们认为，这一类诗产生的最直接原因与“凯乐体”的礼乐应用密不可分。诗中一改征怨之悲，尽写豪迈之志，正是奏凯献功的礼乐制度的切实客观需要。

杜甫《洗兵马》，前代诸家论之颇多，然并未有从凯歌之体论之者。此诗之作，背景在乾元元年（758）年底，官军连捷，郭子仪、李光弼率九节度使军队二十余万围安庆绪于邺城，朝廷上下军中军外均认为不日即克平，天下自此无事。杜甫以当仁不让的大手笔，运用凯歌之体，创作了此篇“有典有则，雄浑阔大，足称唐雅”^③的非官方凯歌，其意也在告捷慰劳，并寄希望此后收兵藏甲，天下太平：

中兴诸将收山东，捷书夜报清昼同。河广传闻一苇过，胡危命在破竹中。只残邺城不日得，独任朔方无限功。京师皆骑汗血马，回纥餒肉蒲萄宫。已喜皇威清海岱，常思仙仗过崆峒。三年笛里关山月，万国兵前草木风。成王功大心转小，郭相谋深古来少。司徒清鉴悬明镜，尚书气与秋天杳。二三豪俊为时出，整顿乾坤济时了。东走无复忆鲈鱼，南飞觉有安巢鸟。青春复随冠冕入，紫禁正耐烟花绕。鹤驾通宵凤辇备，鸡鸣问寝龙楼晓。攀龙附凤势莫当，天下尽化为侯王。汝等岂知蒙帝力，时来不得夸身强。关中既留萧丞相，幕下复用张子房。张公一身江海客，身长九尺须眉苍；征起适遇风云会，扶颠始知筹策良。青袍白马更何有？后汉今周喜再昌。寸地尺天皆入贡，奇祥异瑞争来送。不知何国致白环，复道诸山得银瓮。隐士休歌紫芝曲，词人解撰河清颂。田家望望惜雨干，布谷处处催春种。淇上健儿归莫懒，城南思妇愁多梦。安得壮士挽天河，尽洗甲兵长不用！

《乐府诗集》录《唐享太庙乐章》之《承光舞》：“龙楼正启，鹤驾斯举”^④。这应该是杜甫“鹤驾通宵凤辇备，鸡鸣问寝龙楼晓”的直接来源，诸家注释

^① 全诗为：“路出金河道，山连玉塞门。旌旗云里度，杨柳曲中喧。喋血多壮胆，裹革无怯魂。严霜敛曙色，大明辞朝暾。尘销营垒垒，沙静都尉垣。雾卷白山出，风吹黄叶翻。将军献凯入，万里绝河源。”见《全唐诗》卷94，第1014页。

^② 全诗为：“将军辟辕门，耿介当风立。诸将欲言事，逡巡不敢入。剑气射云天，鼓声振原隰。黄尘塞路起，走马追兵急。弯弓从此去，飞箭如雨集。截围一百里，斩首五千级。代马流血死，胡人抱鞍泣。古来养甲兵，有事常讨袭。乘我庙堂运，坐使干戈戢。献凯归京师，军容何翕习。”按，这首诗具有歌颂边将和“凯乐体”写作的双重应制特征。见《全唐诗》卷82，第880页。

^③ 《杜诗详注》引唐汝询语，见卷之六，第521页。

^④ 《乐府诗集》，第十卷，第148页。

惜皆未能注出。此诗见《旧唐书·音乐志》所录“开元十一年玄宗祀昊天于圆丘乐章十一首”中，其中享“义宗孝敬皇帝室酌献用《承光》”，全文曰：“金相载穆，玉裕重晖。养德清禁，承光紫微。乾宫候色，震象增威。监国方永，宾天不归。孝友自衷，温文性与。龙楼正启，鹤驾斯举。丹宸流念，鸿名式序。中兴考室，永陈彝俎。”^①按，义宗孝敬皇帝，李弘，高宗太子，死后追封孝敬皇帝。

《旧唐书》所录为开元十一年郊庙之辞，其在当时儒生中必颇为熟知，况杜甫又天宝九载预献三大礼赋，必定对郊庙之礼做过一番深入研究，其享庙之辞必然熟知于心。而这首《洗兵马》又具有凯歌性质，必以献之宗庙为最高典范要求，故杜甫此句必然受到《承光舞》乐章的影响。亦可见绝对不会在此句暗含讥讽，钱笺等诸家所云“刺肃宗”^②，钻求太曲。

此诗作为凯乐，其告捷庆成之语颇合体制，诗中既有律诗格调，又颇有乐府声韵，可见杜甫对凯歌笔法的运用得心应手。诗歌的后半段歌颂奇祥异瑞，以及对隐士、农家的期望，完全是太平将至的美好愿望。

《全唐诗》中有大量的庆贺军事胜利诗以及送兵诗、送将出征诗、投赠边将诗、送人从军诗，在一定程度上都受到了“凯乐体”写作手法的或明或隐的影响。虽然这些诗篇有很多已经剥离了鼓吹乐曲演奏的仪式化特性，也并不依傍乐府题材，但是其应用目的和写作风格上依然具有一致性和关联性。以下列表简述（更多的类似之诗作及同题唱和之作不全列，可参见绪论唐代边塞诗分类表）：

题材	诗人、诗篇	出处
庆贺胜利	唐玄宗《平胡》、《旋师喜捷》	《全唐诗》卷 3
庆贺胜利	《战胜乐》（百战得功名）	同上卷 27
庆贺胜利	陈子昂《还至张掖古城闻东军告捷赠韦五虚己》	同上卷 84
庆贺胜利	韦安石《侍宴旋师喜捷应制》	同上卷 104
庆贺胜利	裴漼《奉和御制平胡》、《奉和圣制旋师喜捷》	同上卷 108
庆贺胜利	韩休《奉和御制平胡》	同上卷 111
庆贺胜利	岑参《灭胡曲》	同上卷 201
庆贺胜利	刘长卿《平蕃曲三首》	同上卷 148
庆贺胜利	柳宗元《奉平淮夷雅表》	同上卷 350
庆贺胜利	刘禹锡《平齐行》、《平蔡州》	同上卷 356

^① 《旧唐书》卷三十志第十，音乐三，第 1095 页。
^② 钱谦益《钱注杜诗》：“肃宗之事上皇，视汉宣帝之于昌邑，其心内忌。不啻过之。幽居西内，辟谷成疾，与主父之探雀舂何异。移仗之日，玄宗呼力士曰：‘微将军，阿瞞几为兵死鬼矣！’论至于此，当与商臣、隋广同服上刑。许世子止岂足道哉！唐史有隐于肃宗，归其罪于辅国，而后世读史者无异辞。司马公通鉴乃特书曰：‘令万安、咸宜二公主视服膳。四方所献珍异，先荐上皇。’呜呼，斯岂李辅国所谓匹夫之孝乎！何儒者之易愚也。余读杜诗，感‘鸡鸣问寝’之语，考信唐史房琯被谮之故，故牵连书之如此。”见上海古籍出版社，2009 年版，第 67 页。

庆贺胜利	杜牧《今皇帝陛下—诏征兵不日功集河湟诸郡次第归降臣获睹圣功辄献歌咏》	同上卷 521
庆贺胜利	刘驾《唐乐府十首》	同上卷 585
庆贺胜利	张随《河中献捷》	同上卷 782
庆贺胜利	金真德《太平诗》 永徽元年高祖大赦百济之众拟撰作此言太平诗遵其始之于法第以献	同上卷 797
回师	鲍溶《寄宋申锡评事时从李少师移军回归》	同上卷 487
观献捷	无名氏《观剑南献捷》	同上卷 787
送将出征	陈子昂《送著作佐郎崔融等从梁王东征》并序	同上卷 84
送将出征	李义《夏日都门送司马员外逸客孙员外佺北征》	同上卷 92
送将出征	沈佺期《送卢管记仙客北伐》、《塞北二首》	同上卷 97
出征	李白《永王东巡歌十一首》	同上卷 167
送将出征	耿漳《送王将军出塞》、《送李将军》	同上卷 268
送将出征	戎昱《泾州观元戎出师》	同上卷 270
送将出征	李贺《送秦光禄北征》	同上卷 392
观兵出征	许浑《登蒜山观发军》	同上卷 537
送将	李峤《奉和幸望春宫送朔方总管张仁亶》	同上卷 61
送将	李适《奉和幸望春宫送朔方军大总管张仁亶》	同上卷 70
送将	郑愔《奉和幸望春宫送朔方大总管张仁亶》	同上卷 106
送将	卢象《送赵都护赴安西》	同上卷 122
送将	崔颢《送单于裴都护赴西河》	同上卷 130
送将	李白《送羽林陶将军》	同上卷 176
送将	高适《送浑将军出塞》	同上卷 213
送将	钱起《送张将军征西》	同上卷 236
送将	王建《送振武张尚书》	同上卷 300
送将	刘禹锡《送浑大夫赴丰州》	同上卷 359
送将	陈去疾《送韩将军之雁门》	同上卷 490
送将	姚合《送狄尚书镇太原》、《送李侍御过夏州》	同上卷 496
送将	孟匡明《饯王将军赴云中》	同上卷 781
送大臣巡边	李隆基《送张说巡边》、《饯王峻巡边》	同上卷 3
送大臣巡边	崔日用《奉和圣制送张说巡边》	同上卷 46
送大臣巡边	宋璟《奉和圣制送张说巡边》	同上卷 64
送大臣巡边	张说《奉和圣制送王峻巡边应制》	同上卷 88
送大臣巡边	王翰《奉和圣制送张尚书巡边》	同上卷 156
送大臣巡边	张九龄《奉和圣制送尚书燕国公赴朔方》	同上卷 48

送大臣镇边	张籍《送郑尚书出镇南海》	同上卷 384
送大臣镇边	杜牧《夏州崔常侍自少常亚列出领麾幢十韵》	同上卷 521
送大臣使蕃	权德輿《送张曹长工部大夫奉使西番》	同上卷 323
送大臣使蕃	赵嘏《送从翁中丞奉使黠戛斯六首》	同上卷 550
投赠边将	储光羲《哥舒大夫颂德》	同上卷 137
投赠边将	李白《述德兼陈情上哥舒大夫》	同上卷 168
投赠边将	杜甫《高都护骠马行》、《魏将军歌》	同上卷 216、223
投赠边将	欧阳詹《送张骠骑邠宁行营》	同上卷 349
投赠边将	张籍《赠赵将军》	同上卷 385
投赠边将	姚鹄《赠边将》	同上卷 553
投赠边将	李频《赠长城戍将军》	同上卷 587

北宋之时，边地军中亦有得胜作凯歌之制，沈括《梦溪笔谈》以实地的经历与创作纪录了“凯乐体”边塞诗在宋代的流裔：

边兵每得胜回，则连队抗声凯歌，乃古之遗音也。凯歌词甚多，皆市井鄙俚之语。予在鄜延时，制数十曲，令士卒歌之。今粗记得数篇。其一：“先取山西十二州，别分子将打衙头。回看秦塞低如马，渐见黄河直北流。”其二：“天威卷地过黄河，万里羌人尽汉歌。莫堰横山倒流水，从教西去作恩波。”其三：“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。”其四：“旗队浑如锦绣堆，银装背嵬打回回。先教净扫安西路，待向河源饮马来。”其五：“灵武西凉不用围，蕃家揔待纳王师。城中半是关西种，犹有当时轧吃儿。”^①

凯歌之作，或用之战前的激励命誓之文，或用之战后重大胜利的奏凯之报，从上文的分析，已大略清晰。我们以凯乐作为一种受音乐仪式以及礼乐运用影响的文体，来探究唐诗中边塞诗的雄壮之辞的产生原因，可以廓清很多不必要的疑惑和曲解，从而试图将边塞诗中代表“盛唐气象”的典雅豪迈之音付诸礼乐渊源方面生成方式的贯通考察。正如吴承学老师在《中国古代文体学研究》之《绪论》中指出的文体学研究方法：

“考之以制度”，是在研究文体和文体学时，一定要注意文体与中国古代礼乐与政治制度的关系。因为中国古代大量的文体，其实是实用文体，与礼乐和政治制度关系密切，研究时要考证和梳理其具体使用背景，还原其仪式、程序、

^① 《梦溪笔谈》卷五“乐律一”，中华书局2009年版（横排本），第78页。

文本形式等历史语境，如先秦的盟誓、汉代以后的丧葬文体，以及历代官方文书等，都是政治、礼乐制度的直接产物，其应用总是与礼教仪式相始终。不了解这些制度、仪式，就不可能真正理解这些文体。^①

笔者认为，从礼学之“得事体”到文章学之“得文体”是一种理所当然的延伸。必须注意到，中国古代文体学具有礼学的基础与背景，这也许正是中国文体学固有之特色之一。如果我们承认文体谱系与礼乐制度、政治制度密切相关，那么，一系列的论题也就相应而生。^②

第三节 那知横吹笛，江外作边声：鼓吹乐曲的音乐摹写

学者多注意到《乐府诗集》中“横吹曲辞”与边塞诗的关系。韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》第三章《横吹曲辞文学研究》专门讲到横吹曲与边塞诗的关系：“郭茂倩《乐府诗集》‘汉横吹曲’部分收诗二百多首，其中边塞诗有近一百六十首，占到了总数的70%。若按曲调来算，十八个曲调中，《黄鹄》、《黄覃子》、《赤之扬》三曲无作品，《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《刘生》四曲不关边塞，其余十多个题名都有边塞内容的诗歌。最早赋咏汉横吹曲题诗歌的是南北朝诗人，在南北朝诗人那里，赋咏的横吹乐府多与边塞有关，到了唐代，依然如此。”^③

以上所列的70%的边塞诗产生的曲调，名称的确是边塞相关，分别是《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《关山月》、《紫骝马》。也就是说，名称与边塞相关的乐曲必然会产生边塞诗的作品，而其他虽然也是具有马上奏之的军乐性质，但是因为名称的无关联而没有或较少产生边塞诗作品。这种原因，是学界公认的“赋题法”的创作思维。本文认为，“赋题法”的背后，音乐性的想象是其主要原因。由于鼓吹乐曲的雅正化和仪式化应用之后，与其他非军乐的音乐融合，其旋律如以阳刚悲壮胜，则多有边塞想象；如以哀吟婉转胜，则闺怨、相思的想象也会随之而来。再加上宴飨环境以及南朝本身“杏花烟雨”的地理文化特性对这些音乐想象带来的干扰，使得文人的拟作不可能千篇一律地朝向阳刚豪迈的方向创作。当鼓吹乐曲的音乐旋律和曲名都具有边塞的特征时，音乐旋律是促使文人创作新歌辞的土壤，而乐府题目（曲名）本身则是这种音乐想象所集中抒写的意象。比如《出塞》、《入塞》、《关山月》等。而另有一种情况，当鼓吹乐曲的音乐旋律是军乐特性的苍凉豪迈之音，而鼓吹曲名（乐府题

^① 吴承学著，《中国古代文体学研究》，人民出版社，2011年版，第4-5页。

^② 吴承学《中国古代文体学研究》，第7页。

^③ 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第212页。韩宁仅以歌辞文本来判断“《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《刘生》四曲不关边塞”，有所偏颇。详见下文。

目)却与边塞无关,那么,乐府题目当然会将主题想象引入其彀中,使得这些题目较少产生边塞诗作品,但是我们依然可以读出其拟作中受到的音乐风格的感染。

我们以鼓吹曲汉铙歌中的《有所思》(有所思,乃在大海南)为例。《有所思》是重要的汉代民歌,其题目与相思直接相关。南朝文人的新歌辞创作活动中,大多歌辞也是反映相思之苦的。但是,沈约(441-513)的《有所思》是一个例外:

西征登陇首,东望不见家。关树抽紫叶,塞草发青牙。昆明当欲满,蒲萄应作花。垂泪对汉使,因书寄狭邪^①。

为什么这种相思类的乐府题目会产生边塞诗性质的作品?虽然《乐府诗集》录南朝时仅此一首,但这一首恰恰给我们了一个信息,就是乐府题目本身虽然与歌辞具有匹配性的要求,《有所思》要写相思,但是,乐府题目本身的影响还要和音乐本身的感染力相匹配,也就是说,鼓吹乐曲《有所思》的音乐旋律当然可以想象为悲情的相思作品,但是因为其乐曲可以用横吹乐器来演奏,同时其旋也还保留有一定的军乐性,使得《有所思》新歌词的谱写中,出现了边塞意象,这种意象的产生当然是受到音乐本身的影响和感染。

再如吴均(496-520)《雉子斑》:

可怜雉子斑,群飞集野甸。文章始陆离,意气已惊狷。幽并游侠子,直心亦如箭。死节报君恩,谁能孤恩眄^②。

梁代张正见的《雉子斑》:

陈仓雉未飞,敛翮依芳甸。朱冠色尚浅,锦臆毛初变。雏麦且专场,排花聊勇战。唯当渡弱水,不怯如皋箭^③。

所有《雉子斑》的拟作均会有以雉鸟为中心的描写,这是因乐府曲名而产生的先入为主的意象。但是音乐本身的旋律却还是会使人联想到边塞或豪侠,于是就有了“直心”、“死节”、“勇战”、“唯当渡弱水,不怯如皋箭”等英雄气象、边塞之语的描写,与题目毫无关涉。这种超乎“赋题”的想象之辞,其启发性当然来自于音乐。

^① 《乐府诗集》卷十七,第252页。

^② 《乐府诗集》第十八卷,第257页。

^③ 《乐府诗集》,第257页。

汉铙歌的《君马黄》的音乐的特性,也是能够给人以与边塞相关的联想,这个信息我们可以通过谢朓的《陇头水》来印证:“陇阪望咸阳,征人惨思肠。咽流喧断岸,游沫聚飞梁。晁分敛冰彩,虹饮照旗光。试听铙歌曲,唯吟《君马黄》。”

①同时期的张正见《君马黄》其一:“幽并重骑射,征马正盘桓。风去长嘶远,冰坚度足寒。出关聊变色,上坂屡停鞍。即今随御史,非复在楼兰。”其二:“五色乘马黄,追风时灭没。血汗染龙花,胡鞍抱秋月。唯腾渥洼水,不饮长城窟。讵待燕昭王,千金市骏骨。”这首诗中“幽并重骑射”来自鲍照的乐府诗《拟古》的首句,而“冰坚度足寒”与蔡君知《君马黄》“水冻恒伤骨,蹄寒为践霜”②一联用意颇同,也对唐诗中“沙口石冻马蹄脱”有一定影响。“长城窟”也是与音乐相关的意象,指的是曲调悲伤苦寒的清商曲辞《饮马长城窟行》。“不饮长城窟”之句正可以说明《君马黄》的音乐给人以激昂奋进的想象和启发③。

一、“关山”与“陇水”

《关山月》是著名的横吹曲辞,对边塞诗的形成和发展均产生了深远的影响。

《关山月》是一首典型的横吹曲。《乐府诗集·横吹曲辞》题解云:“魏晋以来,二十八解不复具存,而世所用者有《黄鹄》等十曲。其辞后亡。又有《关山月》等八曲,后世所加也。”④又《汉横吹曲》下引《乐府解题》云“汉横吹曲二十八解,李延年造。魏晋以来,唯传十曲。一曰《黄鹄》,二曰《陇头》,三曰《出

① 《乐府诗集》,第314页。谢朓,南朝陈诗人。

② 《乐府诗集》,第245页。全篇为:“君马径西极,臣马出东方。足策浮云影,珂连明月光。水冻恒伤骨,蹄寒为践霜。踟蹰嗟伏枥,空想欲从良。”

③ 李白的《君马黄》并无边塞想象。诗云:“君马黄,我马白。马色虽不同,人心本无隔。共作游冶盘,双行洛阳陌。长剑既照曜,高冠何薨赫。各有千金裘,俱为五侯客。猛虎落陷阱,壮夫时屈厄。相知在急难,独好亦何益。”究其原因,南朝时期的鼓吹乐曲是作为一个整体性的想象氛围存在的,在盛唐时已经不存在这种现象,况且,经过了相和歌套曲对鼓吹曲的改制,《君马黄》的音乐特征在唐代或已有所改变,李白更是夹杂了个人的身世之感而作此诗(张才良认为,此诗当时李白在狱中以诗代书求高适相救不果后作的“绝交书”,见《李白诗三百首》,安徽文艺出版社,1994年版,第189页),故李白整首诗无关边塞。

④ 《乐府诗集》,第309页。按:此以吴兢《乐府古题要解》卷上说为全面。吴兢《乐府古题要解》卷上列《黄鹄吟》白鹄曲、《陇头吟》古陇头曲、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》本同上四曲、《折杨柳》、《黄覃子》、《赤之扬》本同上二曲、《望行人》魏曹子建诗十曲、《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骝马》、《雨雪》,并按语云:以上乐府横吹曲。有鼓角。《周礼》“以鼙鼓鼓军事”,用角。旧说云:蚩尤氏帅魍魉与黄帝战于涿鹿之野,帝始命吹角,为龙鸣以御之。其后魏武北征乌丸,越涉沙漠,军士闻之悲而思归。于是减为中鸣,尤更悲矣。又有胡角者,本以应胡笳之声,后渐用之有双角,即胡乐也。汉博望侯张骞入西域传其法,唯得《摩柯兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解。乘輿以为武乐。东汉以给边将。又有《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《黄覃子》、《赤之扬》、《黄鹄吟》、《陇头吟》、《折杨柳》、《望行人》等十曲,皆无其词。若《关山月》已下八曲,后代所加也。然《乐府古题要解》卷下乐府杂题又有《关山月》,与《升天行》、《凤将雏》、《楚妃叹》、《白马篇》、《空城雀》、《半渡溪》、《起夜来》、《独不见》、《夜夜曲》、《携手曲》、《阳春曲》、《新城长乐宫行》、《大垂手》、《行路难》、《蜀道难》、《妾薄命篇》、《苦哉行》、《悲哉行》等曲同列,显然与横吹曲之《关山月》为两首不同的曲子。以上吴兢所列杂曲,郭茂倩《乐府诗集》收《升天行》、《白马篇》、《空城雀》、《半渡溪》、《起夜来》、《独不见》、《夜夜曲》、《携手曲》、《大垂手》、《行路难》、《妾薄命篇》、《悲哉行》为杂曲歌辞;《凤将雏》清商吴歌、《楚妃叹》相和歌辞吟叹曲、《阳春曲》清商曲辞、《蜀道难》相和瑟调、《苦哉行》、《悲哉行》可见《乐府古题要解》卷下所录《关山月》应该另是一曲,属于相和歌系列或者杂曲曲辞系列,而与同书卷上所列横吹曲之《关山月》绝不相干。本文认为,吴兢《乐府古题要解》卷下的《关山月》,应为相和曲中的《度关山》之误,版本之讹,传抄之误也。

关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。”^①这里很明确，《关山月》等八曲的使用晚于魏晋所用的《黄鹄》等十曲。前文以引述孙尚勇《横吹曲考论》^②的观点，认为汉横吹曲二十八解并未“唯传十曲”，而只是“为世用者”十曲。十八曲应该都是汉横吹曲，只是《关山月》等八曲“为世用”的时代比较晚。本文认为，《关山月》是否是汉横吹旧曲，文献不足征。本文并不因“见世用”一点理由而认同孙氏之说。应该承认，《关山月》的形成时间稍晚，其拟作主要在梁陈时代。

吴兢《乐府古题要解》卷下所录“言离别”的《关山月》，属于相和乐曲系列或者杂曲曲辞系列，而与同书卷上所列横吹曲之《关山月》绝不相关。这首“言离别”的《关山月》，实际上是相和歌辞中的《度关山》之误。

《关山月》现存最早作品为梁元帝萧绎所拟，郭茂倩云：“《乐府解题》曰：‘《关山月》，伤离别也。古《木兰诗》曰：万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。’按，相和曲有《度关山》，亦类此也。”^③郭茂倩引《乐府解题》认为《关山月》有“伤离别”之意，此言即出自吴兢《乐府古题要解》卷下的杂曲歌辞《关山月》等一组“右皆言伤离别也”^④。而吴兢《乐府古题要解》卷上横吹曲中也录有《关山月》^⑤。也就是说，吴兢《乐府古题要解》录有两首《关山月》，一首是横吹曲（录在卷上），一首是杂曲（录在卷下）。偏偏郭茂倩误引了卷下杂曲“伤离别”之《关山月》，而非横吹曲《关山月》。《乐府诗集》录梁元帝《关山月》，点校者引明代冯惟讷《古诗记》：“《诗纪》卷七〇注：‘一作《伤别离》’”^⑥，此应为冯惟讷误解《乐府古题要解》之意而自注，大缪不然。

那么，如何解释这两首不同性质的“关山月”呢？本文认为，具有“伤离别”歌辞的杂曲《关山月》，应是讹传，其本名直云《关山》。吴兢《要解》卷下所

^① 《乐府诗集》卷二十一，第311页。

^② 《中国音乐学》，2003年第1期。

^③ 按，此《乐府解题》，应该指吴兢《乐府古题要解》（参看孙尚勇《吴兢〈乐府古题要解〉的体例和影响》，该文指出：“《乐府诗集》所引《乐府解题》，除卷四五《前溪歌》题解别出郗昂所撰之外，其余均出于吴兢《要解》。”郗昂所撰，指《乐府古今题解》，原作《古今乐府题解》，又题王昌龄作，三卷，全散佚。《乐府诗集》卷四十五《前溪歌七首》引“郗昂《乐府题解》曰前溪舞曲也”特别指明作者为郗昂。见《中华文史论丛》，2006年第3期，第127-178页）。中华书局点校本《乐府诗集》标点有误，古《木兰诗》以下内容不见今本《乐府古题要解》（明津逮秘府本），当为郭茂倩自己判断的结论：“古《木兰诗》曰：万里赴戎机，关山度若飞。朔气传金柝，寒光照铁衣。”按，相和曲有《度关山》，亦类此也”，见第334页。再按，郭茂倩认为《度关山》与《木兰诗》相关，只是一种用词雷同的揣测。殊不知《度关山》改制于曹操之手，而《木兰诗》是北朝民歌，两者并不相干。

^④ 《乐府古题要解》今见祖本为汲古阁津逮秘府本，丁保福《历代诗话续编》收入，见中华书局，1983年版，第52页。

^⑤ 《乐府古题要解》卷上，丁保福《历代诗话续编》收入，见第39页。

^⑥ 《乐府诗集》，第335页诗尾注。按，《古诗纪》清文渊阁四库全书本卷八十梁第七，点校者注为卷七十，不知何据。

录,皆是相和歌及南朝清商乐,那么“伤离别”的《关山月》自然也不例外。相和大曲演奏的《度关山》,应是其真正的来源。《乐府诗集》所录曹操的《度关山》^①,并不是其本辞。而《度关山》音乐的本来风貌,疑与《秋胡行》相同或相近,《度关山》也有可能是由《秋胡行》^②改制而来。曹操的《晨上·秋胡行》歌辞第四解重复有“去去不可追”之语,就是离别之意。而首句云“晨上散关山”^③,“散关山”可能因字形形近而讹误为“度关山”^④。且《度关山》最初是魏晋乐府所奏相和大曲十五曲之四,是固定的宴飨大曲之一。在张永《技录》的记载中依然如此,没有与横吹曲发生关联。^⑤

虽然相和曲中的《度关山》与横吹曲《关山月》完全不同。但是到了梁代,在诗人的拟作中,这两个诗题下的文辞却具有极大的一致性。梁朝文人所拟的《度关山》,是一首鼓角横吹曲,而非相和歌。魏晋乐府所演奏的相和大曲,沿袭到了南朝宋,但基本同时,相和乐曲也迅速发生了转型,以王僧虔所录和张永所录来看,魏晋大曲派入三调,而以瑟调为众^⑥。以“六引”、“三调”为主的相和

^① 《乐府诗集》,卷二十七,第391页。辞云:“天地间,人为贵。立君牧民,为之轨则。车辙马迹,经纬四极。黜陟幽明,黎庶繁息。於铄贤圣,总统邦域。封建五爵,井田刑狱。有播丹书,无普赦赎。皋陶前侯,何有失职?嗟哉后世,改制易律。劳民为君,役赋其力。舜漆食器,畔者十国,不及唐尧,采椽不斲。世叹伯夷,欲以厉俗。侈恶之大,俭为共德。许由推让,岂有讼曲?兼爱尚同,疏者为戚。”《乐府解题》:“魏乐奏武帝辞,言人君当自勤苦,省方黜陟,省刑薄赋也。若梁戴颙云‘昔听陇头吟,平居已流涕’,但叙征人行役之思焉。”按,表面文辞的变化,背后实际上是音乐性的差异。详后文。

^② 《乐府诗集》中华书局点校本,第526页全诗云:晨上散关山,此道当何难!晨上散关山,此道当何难!牛马顿不起,车堕谷间。坐磐石之上,弹五弦之琴。作为清角韵,意中迷烦。歌以言志,晨上散关山。一。有何三老公,卒来在我旁?有何三老公,卒来在我旁?负檐被裘,似非恒人。谓卿云何困苦以自怨,徨徨所欲,来到此间?歌以言志,有何三老公?二。我居昆仑山,所谓者真人。我居昆仑山,所谓者真人。道深不可得。名山历观,遨游八极,枕石漱流饮泉。沈吟不决,遂上升天。歌以言志,我居昆仑山。三。去去不可追,长恨相牵攀。去去不可追,长恨相牵攀。夜夜安得寐,惆怅以自怜。正而不谄,辞赋依因。经传所过,西来所传。歌以言志,去去不可追。四。《宋书·乐志》录清调《晨上·秋胡行》,首句亦作“晨上散关山”(见《宋书》卷二十一,中华书局版,第610页)。

^③ 《乐府诗集》四部丛刊影汲古阁本中,“散”字屡屡写作“庆”。如卷八谢庄《宋世族庙歌·孝武皇帝歌》:“复礼辑乐,庆马堕城。”中华书局点校本《乐府诗集》作“复礼辑乐,散马堕城”(第118页);又如卷十一李舒《唐让皇帝庙乐章·酌献》“兰肴重错,椒醑飘庆”,中华书局点校本《乐府诗集》作“兰肴重错,椒醑飘散”(第164页);再如卷十三张华《晋宗亲会歌》“骨肉庆不殊”,中华书局点校本《乐府诗集》作“骨肉散不殊”(第193页);再如卷十七刘绘《巫山高》“散雨收夕台”、卷十八王融《临高台》“鸟散远时来”、卷二十三沈佺期《长安道》“红尘聚还散”、正文中曹操《秋胡行》首句“晨上散关山”,以上“散”皆写作“庆”。而“庆”的字形与“度”接近,容易讹误。

^④ 《乐府诗集》第382页转引智匠《古今乐录》所引张永《元嘉正声技录》(已佚)曰:“《古今乐录》曰:‘张永《元嘉技录》:相和有十五曲,一曰《气出唱》,二曰《精列》,三曰《江南》,四曰《度关山》,五曰《东光》,六曰《十五》,七曰《薤露》,八曰《蒿里》,九曰《观歌》,十曰《对酒》,十一曰《鸡鸣》,十二曰《乌生》,十三曰《平陵东》,十四曰《东门》,十五曰《陌上桑》。十三曲有辞,《气出唱》、《精列》、《度关山》、《薤露》、《蒿里》、《对酒》并魏武帝辞,《十五》文帝辞,《江南》、《东光》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《陌上桑》并古辞是也。二曲无辞,《观歌》、《东门》是也。”

^⑤ “大曲”一般是指包罗器乐、声乐、舞蹈的综合音乐艺术。最早的大曲为祭祀性质的礼乐大曲,与礼乐大曲相对的是俗乐大曲,包括宴乐大曲。其中魏晋俗乐大曲和唐宋俗乐大曲是两个重要的阶段(详可参柏互玖《大曲的演化》,中国艺术研究院,2012年博士论文)。魏晋相和大曲在南朝之后进入瑟调,在瑟调受到“艳”、“趋”等荆艳楚舞吴歃越吟的影响,逐渐形成新的大曲形态,对唐代大曲产生重大影响。魏晋乐府所奏十五曲,南朝宋之后已入瑟调。在南朝时期,相和的演奏体系已经更加复杂,除了“艳”和“趋”之外,尚有“引”、“弄”、“游弄”、“弦”、“游弦”、“歌弦”、“吟”、“歆”、“送”等等。《乐府诗集》所引张永《元嘉正声技录》列有魏晋相和大曲十五曲,沈约《宋书》也列相和大曲,沈约《宋书》以宋初制度为准,当是以张永《元嘉正声技录》为据,故尚列大曲十五曲。王僧虔之后就并入“瑟调”了。也就是说,大曲的原有演奏结构已经改变。《乐府诗集》所录大曲,仅《满歌行》一首,吉光片羽而已。(张永《元嘉

形式后出而兴盛。南朝宋后期，魏晋相和大曲之《度关山》已经在这种大趋势下不被宴乐演奏了，而梁代文人所拟的《度关山》，是一首鼓角横吹曲，而非相和歌。《玉台新咏》柳恽《度关山》即收在“鼓吹曲”下，就可以证明本文的判断。

《乐府诗集》仅以其名称与曹操《度关山》相同就将梁朝人的横吹曲《度关山》拟作全部列入《相和歌辞》，这是不正确的^①。《度关山》和《关山月》的关系，只有两种可能，第一种可能性最大：梁陈时代的《度关山》只是《关山月》曲子的别名，相和歌的《度关山》亡。戴嵩《度关山》：“昔听陇头吟，平居已流涕。今上一作日关山望，长安树如荠。……山头看月近，草上知风急。笛喝曲难成，笳繁响还涩”^②，张正见《度关山》首句云“关山度晓月，剑客远从征”^③，都提到了“月”这个意象，可作证明。戴嵩的《度关山》已经是将“关山”和“陇头”并列了。而“陇头”系列的曲子如《陇头》、《陇头吟》、《陇头水》皆收在《横吹曲辞》，笳笛所奏，明显是横吹曲。而且“关山”与“陇头”相提并论并非此一例，庾信《小园赋》：“关山则风月凄怆，陇水则肝肠断绝”^④、李峤《咏笛》：“羌笛写龙声，长吟入夜清。关山孤月下，来向陇头鸣。逐吹梅花落，含春柳色惊。行观向子赋，坐忆旧邻情”^⑤、李白《宣城送刘副使入秦》：“月明关山苦，水剧陇头悲。”^⑥此“关山”正是《关山月》，可见，《度关山》是《关山月》的别名。第二种可能：相和乐曲中的《度关山》不再使用丝竹相和的方式演奏，而是改用胡笳胡角乐器吹奏，这样，《度关山》实际上是音乐属性发生了变化，也成为了横吹曲。转变为横吹曲的《度关山》有可能与横吹曲的《关山月》风格接近题目接近而致混淆，甚至可能二首横吹曲相互融合，成为一首曲子的两段联章旋律。

正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》、智匠《古今乐录》所载内容为《乐府诗集》所引，已由王传飞《相和歌辞研究》第三章辑出，详参第99-105页。）

^① 见《玉台新咏笺注》卷五，第197页。

^② 《乐府诗集》，卷二十七，第392页。

^③ 《乐府诗集》，卷二十七，第393页。

^④ （清）倪璠《庾子山集注》卷一，注引《秦川记》：“陇西郡陇山，其上悬崖吐溜，于中岭泉潭，因名万石泉。北人升此而歌，有云：‘陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，肝肠断绝。’”中华书局1980年版，第30-31页。按，此注误以《秦州记》为《秦川记》。又以记忆引述，不确。《后汉书》卷一百十三《郡国五·汉阳郡》“有大坂曰陇坻”注：“《三秦记》：‘其坂九迴，不知高几许。欲上者七日乃越。高处可容百余家，清水四注下。’郭仲产《秦州记》曰：‘陇山东西百八十里，登山岭东望秦川，四五百里。极目泯然，山东人行役，升此而顾瞻者，莫不悲思。故歌曰：陇头流水，分离四下。念我行役，飘然旷野。登高远望，涕零双堕。’度汗陇无蚕桑，八月乃麦。五月乃冻解。”见中华书局版，第12册，第3518页。另，（清）吴兆宜《庾开府集笺注》（清文渊阁四库全书本）注：“《辛氏三秦记》：陇右西关，欲上者七日乃越。上有几水，四注流下。俗歌曰：陇头流水，鸣声幽咽。遥望秦川，心肝断绝。”庾信另在《荡子赋》中亦云“陇水恒冰合，关山惟月明”（《庾子山集注》卷一，第91页）、《哀江南赋》：“莫不闻陇水而掩泣，向关山而长叹”（《庾子山集注》卷二，第162页）。

^⑤ 《全唐诗》卷五十九，第710页。一作宋之问诗，《全唐诗》卷五十二重收，见第643页。

^⑥ （清）王琦注《李太白全集》卷十八，中华书局2011年版（横排本），第738页。

江淹作于南朝宋末年的《横吹赋》也已经提到横吹曲的《关山》^①。我们大致认定,《关山月》或由相和歌转化来的“横吹曲《度关山》”的产生年代应在南朝宋晚期。

从音乐想象的角度来将南朝的《关山月》和唐代的《关山月》加以比观,就会很容易理解,唐代人并没有什么明显的变革和创新。徐陵的《关山月》和李白的《关山月》在艺术追求上是相同的,都是依靠音乐想象所营造出来的横吹曲音乐意象。如果仅从所谓题材、笔法、咏物、思乡、怀人这些角度探讨唐人《关山月》如何在艺术上对南朝《关山月》做到了精益求精的发展,这种文本的对比与探讨,稍稍陷入了形而下的困境。^②

“陇头”系列的横吹曲产生年代较早。《乐府诗集》卷二十五所录在“梁鼓角横吹曲”之中的《陇头流水歌辞》和《陇头歌辞》^③,与《三秦记》和《秦州记》所录的内容大致相同。这应该是相同的一首歌,只是《秦州记》、《三秦记》各记录了开头和结尾两解。原歌的形态大致是这样的:

陇头流水,分离四下。念吾一身,飘然旷野。登高远望,涕零双堕。 一解

西上陇阪,羊肠九回。山高谷深,不觉脚酸。手攀弱枝,足踰弱泥。 二解

朝发欣城,暮宿陇头。寒不能语,舌卷入喉。 三解

陇头流水,鸣声幽咽。遥望秦川,肝肠断绝。 四解

^① 俞绍初《江淹年谱》,元徽五年,宋顺帝升明元年,闰十二月,作《从萧骠骑新亭垒诗》及《横吹赋》。见《六朝作家年谱辑要》下册,第117页;《江文通诗集汇注》引《梁书》:“齐帝辅政,闻淹之才,召为尚书驾部郎,骠骑参军事。俄而荆州刺史沈攸之作乱,齐高帝谓淹曰:‘天下纷纷若是,君谓何如?’……是时军书表记,皆使淹具草。”见中华书局1984年年版,第62页。可见,这篇《横吹赋》实际上是江淹为萧道成的鼓吹仪仗队所写。

^② 这种单层的文本对比可参看阎福玲《汉唐边塞诗主题研究》第五章第四节《关山月等乡恋模式考察》,南京师范大学博士学位论文,2004年。但笔者也认为,该文对《关山月》的诗歌文学性分析有一定的参考价值,本文不作重复论述。

^③ 《陇头流水歌辞》(《古今乐录》)曰:乐府有此歌曲,解多于此)曰:陇头流水,流离西下。念吾一身,飘然旷野。西上陇阪,羊肠九回。山高谷深,不觉脚酸。手攀弱枝,足踰弱泥。右三曲,曲四解。见第368页;《陇头流水歌辞》曰:陇头流水,流离山下。念吾一身,飘然旷野。朝发欣城,暮宿陇头。寒不能语,舌卷入喉。陇头流水,鸣声幽咽。遥望秦川,心肝断绝。右三曲,曲四解。见第371页。

学界多数观点认同这是一首汉代歌辞^①。陇头是汉代通往西域的必经之路。汉武帝立河西四郡，移民陇右，如《汉书》卷六“（元狩）四年冬，有司言，关东贫民徙陇西、北地、西河、上郡、会稽，凡七十二万五千口。”^②《陇头》歌中无诉战争之苦之意，而多行役怀乡之辞。至东汉，陇西羌人始大，多征发守战，然其歌不似后汉桓帝时童谣“小麦青青大麦枯，谁当获者妇与姑，丈人何在西击胡”^③之类，故本文亦认为当为汉武帝时歌，后横吹曲对此歌加以改制演奏，即《古今注》以来所云“魏晋以来，世间所用”的汉横吹曲十首之《陇头》。“梁鼓角横吹曲”实际上是将梁代可以搜集到的横吹乐曲尽量搜集全面，故汉横吹曲的《陇头》被以《陇头流水》的名称与北歌胡吹一起收编在内。

梁元帝《陇头水》是现存最早的文人拟作：“衔悲别陇头，关路漫悠悠。故乡迷远近，征人分去留。沙飞晓成幕，海气旦如楼。欲识秦川处，陇水向东流。”^④与古辞行役怀乡的情绪还是颇为一致的。而这种令人“肝肠断绝”的哀伤之音，在诗人拟作的音乐想象中，也渐渐生出“李广难封”的悲哀感叹来。例如刘孝威《陇头水》：“忽令如李广，功遂不封侯。”^⑤这两种描写，在后来的拟作中一直都被持续性地继承。学界对这种继承，更多关注的是一种“赋题法”以及主题

^① 明冯惟讷《古诗纪》（清文渊阁四库全书本）卷十八汉第八《陇头歌二首》：“按，汉横吹曲有《陇头》而亡其辞，此或其遗也。”《文学遗产》2003年第3期第84页札记《〈陇头歌〉为汉人所作说》（作者跃进）：“余冠英《乐府诗集》及曹道衡《乐府诗选》列入北朝民歌。但这两位先生均认为这些歌辞‘风格和北魏不大同，或是汉魏旧辞’。这种推断是很有道理的。……《三秦记》未见《隋书·经籍志》及两《唐书》《经籍志》和《艺文志》著录，但是，成书于汉魏之际的《三辅黄图》及梁代刘昭《续汉书·郡国志》注、酈道元《水经注》皆有所征引，而所记又是秦汉都邑地理风俗，因此，著名地理学家史念海先生推断此书‘当出于汉时人士手笔’，这是有说服力的。既然《陇头歌》已经为《三秦记》所引录，则出于汉人之手，应当是有根据的。”阎福玲《如何陇头水，并欲断人肠——乐府横吹曲〈陇头水〉源流及创作范式考论》（《南京师范大学文学院学报》2004年第2期）：“汉诗中‘陇’的意象使用仅有两处，一是汉郊祀歌中有《朝陇首》一首，其中‘陇首’意象即‘陇头’。二是张衡《四愁诗》中有‘我所思兮在汉阳，欲往从之陇坂长’之句。……逯钦立《先秦魏晋南北朝诗》宋诗卷四引《荆州记》曰：‘陆凯与范晔交善，自江南寄梅花一枝，诣长安与晔，兼赠诗曰：折梅逢驿使，寄与陇头人。江南无所有，聊寄一枝春。’……而《史记》、《汉书》、《三国志》等史书中皆无陇头陇坂陇坂之载，若此前无‘陇头’之诗，此典何出？”阎福玲提及汉郊祀歌《朝陇首》，此前似未有人提及。按：汉武帝元狩元年冬十月行幸雍，获白麟，作此歌。

^② 《汉书》卷六，武帝纪第六，中华书局版，第178页。

^③ 桓帝之初，天下童谣曰：小麦青青大麦枯，谁当获者妇与姑，丈人何在西击胡。吏买马，君具车，请为诸君鼓咙胡。案元嘉中，凉州诸羌一时俱反，南入蜀汉，东抄三辅。延及并、冀，大为民害。命将出众，每战常负。中国益发甲卒，麦多委弃，但有妇女获刈之也。吏买马，君具车者，言调发重及有秩者也。请为诸君鼓咙胡者，不敢公言，私咽语。见《后汉书》志第十三，五行一，第3281页。

^④ 《乐府诗集》卷二十一，第312页。

^⑤ 《乐府诗集》卷二十一，第312页。

语言的模拟与继承,本文则认为这种描写不过是音乐不断给人以感染和激荡,并引起诗人与之相关的陇头想象罢了。忽略音乐属性的乐府边塞诗是不能承担起“维系汉唐边塞诗创作传统的一条主线”、“维系了乐府诗歌题材主题的传统”、“维系了艺术形象的传承系统”这样巨大的文化功能的。^①

二、羌笛何须怨“杨柳”:《折杨柳》的渊源流变

徐陵(507-583)《折杨柳》“嫋嫋河堤树,依依魏主营。江陵有旧曲,洛下作新声”^②道明了《折杨柳》这首曲子的重要音乐特征,即在“江陵旧曲”的吴歌^③的基础上,加入了北方新传入的“新声”胡曲曲调。这种渊源流变,南朝人是非常清楚的。进一步说,徐陵时代的《折杨柳》歌,既保留了西曲的特征,又新加入了横吹曲的特征。这两中不同的音乐被糅合在一个曲子之中,刚柔相济,南北交融,是一首非常成功且感人的“混血曲”。

我们知道,在汉横吹曲十曲中有《折杨柳》,在魏晋相和大曲中有《折杨柳行》,这是两首时间距离颇近的曲子。笔者颇怀疑汉横吹演奏的《折杨柳》,先是转为徒歌,后来被西晋乐府以丝竹相和的演奏方式吸纳,成为了相和《折杨柳行》。民间徒歌的《折杨柳》,应该就是《宋书·五行志》所载“太康末,京洛始为‘折杨柳’之歌,其曲始有兵革苦辛之词,终以禽获斩截之事。是时三杨贵盛而族灭,太后废黜而幽死”^④的情况。所谓“‘折杨柳’之歌”,必然是徒歌,歌辞尚有“兵革”特征,当为汉横吹曲的遗留。

在晋乐府中歌辞为《默默》、《西山》的《折杨柳行》,到了王僧虔著《大明三年宴乐技录》之时,朝廷宴飨用乐已经不歌此曲了^⑤。但这首《折杨柳行》

^① 引文观点参见阎福玲《如何陇头水,并欲断人肠——乐府横吹曲〈陇头水〉源流及创作范式考论》(《南京师范大学文学院学报》2004年第2期)一文。兹概述该文大意:陈梁人《陇头水》的创作不仅从不同角度化用《陇头歌》的语汇、意境,更重要的是他们的模仿扩写已经形成一种大体相近的艺术模式。诗人无论从水流兴起,还是由水声入笔,都着笔于“遥望秦川”之意,登陇而望,进而写望中所见和所感。……因此《陇头水》的苦寒乡思,本质上属于边塞登望思乡主题。……如果说唐前《陇头水》的写作具体而集中地描写苦寒之景,落脚在思乡之情上,那么唐人则更重视概括《陇头水》因水生愁的写作传统,诗中淡化具体苦寒思乡的描写,强化对“陇头”意象文化内涵的发掘。……通过《陇头水》系列诗作与范式的解析我们还可以看出:乐府边塞诗的写作是维系汉唐边塞诗创作传统的一条主线。历朝历代诗人无论与边塞征戍的关系或密切或疏远,乐府诗歌的写作不仅没有因为诗人与边战的疏离而中断,相反因为诗人相互的祖习模拟而得到强化。乐府创作一方面维系了乐府诗歌题材主题的传统,一个乐府旧事或本辞就是后人创作的依据与起点,续作诗人的创新开掘总是由此展开或进行的。另一方面也维系了艺术形象的传承系统。地名、人名、风物、器物以及典故等众多的语符意象构成一个系列代言的语符丛林。

^② 《乐府诗集》卷二十二,第329页。

^③ 《乐府诗集》卷四十七“西曲歌上”引《古今乐录》:“西曲歌有《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《估客乐》、《襄阳乐》、《三洲》、《襄阳蹋铜蹄》、《采桑度》、《江陵乐》、《青阳度》、《青骢白马》、《共戏乐》、《安东平》、《女儿子》、《来罗》、《那呵滩》、《孟珠》、《乐药》、《夜度娘》、《长松标》、《双行缠》、《黄督》、《黄纓》、《平西乐》、《攀杨枝》、《寻阳乐》、《白附鸠》、《拔蒲》、《寿阳乐》、《作蚕丝》、《杨叛儿》、《西乌夜飞》、《月节折杨柳歌》三十四曲。”江陵之地,属于西曲流行范围,故徐陵所云,应当是指《月节折杨柳歌》。

^④ 《宋书》卷三十一,第913页。按,《五行志》以此歌为杨骏之死之兆验,考杨骏史迹,非与兵革相关。将一首具有“兵革”、“禽获斩截”的军乐与杨骏之死联系起来,只是史家受五行谶纬迷信影响下的荒诞记述。

^⑤ 《乐府诗集》卷三十七相和歌辞第十二,《折杨柳行四解》引《古今乐录》引王僧虔《技录》云:“《折杨

依然存在,《乐府诗集》录《折杨柳行》在相和瑟调,这其实也是根据王僧虔的《大明三年宴乐技录》^①所录,以及《乐府诗集》中录谢灵运的拟作。梁简文帝诗云“参差大戾发。摇曳小垂手。钓竿蜀国弹,新城折杨柳”^②,这里的《钓竿》(原为汉鼓吹铙歌)、《新城》(即《新城安乐宫》,在瑟调)、《折杨柳》都已变成丝竹相和曲了。“三调”歌不具有联章演奏的特性,其独立性和灵活性加强,容易与民间的乐曲发生交流影响。而且,瑟调歌在音乐属性上接近或具有“荆艳楚舞”的特征^③,这样,民间俗曲吸收瑟调曲《折杨柳行》的一部分腔调(或直接以这些腔调为和声)^④,就可能形成《乐府诗集·清商曲辞》中的《月节折杨柳歌》十三曲了。所以,本文认为,《折杨柳》的“旧曲”,应该是汉横吹曲历经了徒歌、相和大曲、相和瑟调曲,最终融入清商民歌曲“西曲”的沿革因变。

“洛下新声”的胡吹曲《折杨柳》即梁鼓角横吹曲所录的《折杨柳歌辞》和《折杨柳枝歌》,两者开篇非常类似:“上马不捉鞭,反折杨柳枝。蹀座吹长笛,愁杀行客儿”^⑤、“上马不捉鞭,反拗杨柳枝。下马吹长笛,愁杀行客儿”^⑥,前者五解,后者四解,颇疑其音乐风貌大同小异。《旧唐书》乐志引《宋书》:“有胡箎出於胡吹”。并引梁胡吹歌“快马不须鞭,反插杨柳枝。下马吹横笛,愁杀路傍儿。”^⑦正是此曲。这是一首典型的横吹曲,羌笛吹奏,有强烈的愁怨之音,这均以从所引材料中可以看出。

可以说,“旧曲”的《折杨柳》(西曲)与“新声”的《折杨柳》(梁鼓角横吹曲)在梁代宫廷里汇合了。其最可能的形式组合成为一首曲调的两个部分。这个“混血”的“新《折杨柳》”在演奏中既包含了西曲的相思闺怨之调,又在某些旋律中翻成南朝人固定音乐思维中的边塞之调。最终形成了对唐人影响颇大的《折杨柳》。

柳行》歌文帝《西山》、古《默默》二篇,今不歌。”见第547页。《乐府诗集》卷四十三大曲十五曲引《宋书·乐志》:“大曲十五曲:一曰《东门》,二曰《西山》,三曰《罗敷》,四曰《西门》,五曰《默默》,六曰《园桃》,七曰《白鹄》,八曰《碣石》,九曰《何尝》,十曰《置酒》,十一曰《为乐》,十二曰《夏门》,十三曰《王者布大化》,十四曰《洛阳令》,十五曰《白头吟》。”见第635页。按,《宋书·乐志》首列十三曲套曲相和歌,后列十五曲套曲相和歌,《折杨柳行》在其中。笔者猜测,十三曲当为当时所歌,十五曲只是姑附录旧制而已。王僧虔《技录》中所云宴乐“今不歌”,可以视为《折杨柳行》已经从宴乐套曲之中分离出来。

^① 王传飞《相和歌辞研究》(北京大学出版社2009年版)第三章《〈乐府诗集〉著录相和歌辞得失》第一节《〈乐府诗集〉之前的相和歌辞著录》第99-104页。

^② 《执笔戏书》,见《玉台新咏笺注》卷七。这首宫体诗对当时宫廷的音乐做了一个掠影式描写。

^③ 详参本文第五节《清商乐曲的边塞诗流亚》之“作为音乐概念的‘艳歌’与《白马篇》”专文。另,《长江大学学报》2009年第4期樊露露《西曲与荆楚踏歌风俗考》云“西曲表演在乐器与舞姿、送声与和声、演员与场地等方面都呈现荆楚特色”;《音乐研究》2007年第4期陈永《西曲歌寻踪》从音乐学角度以及若干实例探讨西曲和声、送声和艳、趋以及今天楚地民歌“穿句子”的结构的一致性,以及调式上“引商刻羽,杂以流徵”的属性。

^④ 王运熙《乐府诗述论》率先指出《月节折杨柳歌》中“折杨柳”为和声。见第478页。按,所谓和声、送声,《乐府诗集》卷二十六相和歌辞:“艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声西曲前有和,后有送也。”见第376页。

^⑤ 《乐府诗集》卷二十五,第369页,《折杨柳歌辞》。

^⑥ 《乐府诗集》卷二十五,第370页,《折杨柳枝歌》。

^⑦ 见《旧唐书》卷二十九,中华书局1975年版,第1075页。

《乐府诗集》所录《折杨柳》歌辞编次一览表

1、 梁元帝	巫山巫峡长，垂柳复垂杨。 同心且同折，故人怀故乡。 山似莲花艳，流如明月光。 寒夜猿声彻，游子泪霑裳。	2、 简文帝	杨柳乱成丝，攀折上春时。 叶密鸟飞碍，风轻花落迟。 城高短箫发，林空画角悲。 曲中无别意，并是为相思。
3、 刘邈	高楼十载别，杨柳濯丝枝。 摘叶惊开骖，攀条恨久离。 年年阻音息，月月减容仪。 春来谁不望，相思君自知。	4、 陈后主	杨柳动春情，倡园妾屡惊。 入楼含粉色，依风杂管声。 武昌识新种，官渡有残生。 还将出塞曲，仍共胡笳鸣。
5、 陈后主	长条黄复绿，垂丝密且繁。 花落幽人迳，步隐 将军 屯。 谷暗宵钲响，风高夜笛喧。 聊持暂攀折，空足忆中园。	6、 岑之敬	将军 始见知，细柳绕营垂。 悬丝拂城转，飞絮上官吹。 塞门 交度叶，谷口暗横枝。 曲成攀折处，唯言怨别离。
7、 徐陵	袅袅河堤树，依依 魏主 营。 江陵有 旧曲 ，洛下作 新声 。 妾对长杨苑，君登高柳城。 春还应共见，荡子太无情。	8、 张正见	杨柳半垂空，袅袅上春中。 枝疏董泽箭，叶碎楚臣弓。 色映长河水，花飞高树风。 莫言限宫掖，不闭长杨宫。
9、 王琰	塞外 无春色，上林柳已黄。 枝影侵宫暗，叶彩乱星光。 陌头藏戏鸟，楼上掩新妆。 攀折思为赠，心期别路长。	10、 江总	万里音尘绝，千条杨柳结。 不悟倡园花，遥同 天岭 雪。 春心自浩荡，春树聊攀折。 共此依依情，无奈年年别。
11、 卢照邻	倡楼启曙扉，园柳正依依。 鸟鸣知岁隔，条变识春归。 露叶疑啼脸，风花乱舞衣。 攀折聊将寄， 军中 书信稀。	12、 沈佺期	玉窗朝日映，罗帐春风吹。 拭泪攀杨柳，长条宛地垂。 白花飞历乱，黄鸟思参差。 妾自肝肠断，傍人那得知。
13、 乔知之	可怜濯濯春杨柳， 攀折将来就纤手。 妾容与此同盛衰， 何必君恩独能久。	14、 刘宪	沙塞 三河道，金闺二月春。 碧烟杨柳色，红粉绮罗人。 露叶怜啼脸，风花思舞巾。 攀持君不见，为听曲中 新 。
15、 崔湜	二月风光半，三 边戍 不还。 年华妾自惜，杨柳为君攀。 落絮缘衫袖，垂条拂髻鬟。 那堪音信断，流涕望阳关。	16、 韦承庆	万里 边城 地，三春杨柳节。 叶似镜中眉，花如关外雪。 征人远乡思，倡妇高楼别。 不忍掷年华，含情寄攀折。
17、	垂柳拂妆台，葳蕤叶半开。	18、	红粉青楼曙，垂杨仲月春。

欧阳瑾	年华枝上见， 边思 曲中来。 嫩色宜新雨，轻花伴落梅。 朝朝倦攀折，征戍几时回？	张祜	怀君重攀折，非妾妒腰身。 舞带萦丝断，娇蛾向叶颦。 横吹 凡几曲，独自最愁人。
19、 张九龄	纤纤折杨柳，持此寄情人。 一枝何足贵，怜是故园春。 迟景那能久，流芳不及新。 更愁征戍客，鬓老 边城 尘。	20、 余延寿	大道连国门，东西种杨柳。 葳蕤君不见，袅娜垂来久。 缘枝栖暝禽，雄去雌独吟。 馀花怨春尽，微月起秋阴。 坐望窗中蝶，起攀枝上叶。 好风吹长条，婀娜何如妾。 妾见柳园新，高楼四五春。 莫吹 胡塞 曲，愁杀陇头人。
21、 李白	垂杨拂绿水，摇艳东风年。 花明玉关雪，叶暖金窗烟。 美人结长恨，相对心凄然。 攀条折春色，远寄 龙庭 前。	22、 孟郊	杨柳多短枝，短枝多别离。 赠远累攀折，柔条安得垂。 青春有定节，离别无定时。 但恐人别促，不怨来迟迟。 莫言短枝条，中有长相思。 殊颜与绿杨，并在别离期。
23、 孟郊	楼上春风过，风前杨柳歌。 枝疏缘别苦，曲怨为年多。 花惊燕地雪，叶映楚池波。 谁堪别离此， 征戍 在 交河 。	24、 李端	东城攀柳叶，柳叶低着草。 少壮莫轻年，轻年有人老。 柳发遍川岗，登高堪断肠。 雨烟轻漠漠，何树近君乡。 赠君折杨柳，颜色岂能久。 上客莫沾巾，佳人正回首。 新柳送君行，古柳伤君情。 突兀临荒渡，婆娑出旧营。 隋家两岸尽，陶宅五株平。 日暮偏愁望，春山有鸟声。
25、 翁绶	紫陌金堤映绮罗，游人处处 动离歌。阴移古戍迷荒草， 花带残阳落远波。台上少年 吹白雪，楼中思妇敛青娥。 殷勤攀折赠行客，此去 关山 雨雪 多。	26、 郑愔 ^①	青柳映红颜，黄云蔽紫关。 传闻 边信 出，枝叶为君攀。 舞腰愁欲断，春心望不还。 风花乱成雪，罗绮泪斑斑。

^① 此首《乐府诗集》无，据《文苑英华》卷208、《全唐诗》卷106补。

《折杨柳》26首，其中以五言八句为篇章的绝对稳定结构计21首，另有五言十二句1首、五言十六句1首、五言二十句1首，也可视为稳定的结构。有七言绝句1首，七言律诗1首可视为新变（即本文第三章第一节详论之“赋‘古意’”）。通过上表，我们很容易发现，“新《折杨柳》”中既保留了较重的西曲音乐气氛，又加入了胡笳胡角的音乐气氛。因此，后继诗人拟作的《折杨柳》，其相思愁怨的音乐想象，已经不可能局限于江南烟雨和游子思妇了，必然要向边塞的意境拓展和延伸。这样，我们就会明白顾野王《咏柳》“高叶临胡塞”^①的想象是怎么来的；也会更深层次理解“羌笛何须怨杨柳”^②的含义了。同样是一曲《折杨柳》，在王昌龄那里成了“忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯”；在李白那里则成了“何人不起故园情”了。

其实，《折杨柳》在梁代的新变是北曲南曲交融或包容的一个典型缩影。这种南北曲的结合“新声”在当时必然是颇为繁荣的。初唐王翰《子夜春歌》还是可以看出这种文化现象：“春气满林香，春游不可忘。落花吹欲尽，垂柳折还长。桑女淮南曲，金鞍塞北装。行行小垂手，日暮渭川阳”^③。“垂柳”即《折杨柳》曲，“落花”即《梅花落》曲，都是横吹曲。所以云“桑女淮南曲，金鞍塞北装”，正是音乐旋律性的一种南北结合。音乐性的变化必然对乐府文人的音乐想象带来新变，北方贞刚之乐和南方柔媚之音的结合，或者说柔媚之音吸收了贞刚之乐的元素，必然促使音乐文学的乐府诗出现文学风格的南北融合，表现在边塞诗之上，则是“闺怨体”边塞诗的大量繁荣（详本文第三章第二节），从而为隋唐之后南北诗风的交融、多样、共存提供了先驱式和背景性的范本。

三、“今人谓角鸣为边声”

“今人谓角鸣为边声”，此语出自郑樵《通志》卷四十九《乐略》录“鼓角横吹曲十五曲”^④。刘孝标《出塞》诗云：“蓟门秋气清，飞将出长城。绝漠冲风急，交河夜月明。陷敌摧金鼓，摧锋扬旆旌，去去无终极，日暮动边声”^⑤。从诗的末句，我们可以看出前面的描写均为想象之辞，原因是当时南朝流行的胡角横吹曲被以“边声”的性质加以理解。刘删《赋得马》“边声陨客泪”^⑥，以

^① 全诗云：“驰道藏乌日，郁郁正翻风。抽翠争连影，飞绵乱上空。高叶临胡塞，长枝拂汉宫。欲验伤攀折，三春横笛中。”见冯惟讷《古诗纪》卷一百十六陈第九，清文渊阁四库全书本。

^② 王之涣《出塞》，也题作《凉州词》，当是以配乐不同而产生的诗题差异。王翰《凉州词》二首其二亦有：“夜听胡笳折杨柳，教人气尽忆长安”之句。

^③ 《乐府诗集》卷四十五《吴声曲辞》，第652页。

^④ 中华书局1987年影印版，第627页。原文曰：“按，此有十五曲，后之角工所传者，只得《梅花》耳。今太常所试乐工，第三等五十曲抽试十五曲及鸣角人习到大梅花、小梅花、可汗曲，是梅花又有大小之别也。然角之制始于边，中国所用鼓角，盖习边角而为也。黄帝之说，多是谬悠。况鼓角与边角，声类既同，故其曲亦相参用。而梅花之辞，本于胡笳，今人谓角鸣为边声，初由边徼所传也。《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《豪侠行》、《梅花落》、《紫骝马》、《骝马》八曲，后代所加也”。

^⑤ 《文苑英华》卷197。按，《乐府诗集》误作“苏（蓐）门秋气清”。

^⑥ 冯惟讷《古诗纪》卷一百十六陈第九，清文渊阁四库全书本。全诗云：“独饮临寒窟，离群思北风。陈王

“边声”中有《骢马》曲。以胡笳、胡角、羌笛、鼙鼓等外来乐器演奏的乐曲，给南朝诗人一种惯性的关塞之思。这种诗思与诗人有没有入北的经历无关，也与诗人有没有驱除鞑虏恢复中原的志向无关。音乐性质的“边声”自然要在歌辞上匹配“边词”，这样一个繁荣的音乐文化土壤中，催生出乐府边塞诗，自然是意料之中的文学史现象了。首先我们列举“角”与“笳”的边塞意象：

孔稚圭：嘶笳振地响，吹角沸天声。左碎呼韩阵，右破休屠兵^①。

孔稚圭：山虚弓响彻，地迥角声长。

虞羲：胡笳关下思，羌笛陇头鸣^②。

吴均：胡笳屡凄断，征蓬未肯还。妾坐江之介，君戍小长安^③。

谢朓：寥戾清笳转，萧条边马烦^④。

张正见：旗交无复影。角愤有余声^⑤。

张正见：风前喷画角，云上舞飞梯^⑥。

庾信：地中鸣鼓角。天上下将军^⑦。

伏知道：依稀北风里。胡笳杂马嘶^⑧。

江晖：边城风雪至，客子自心悲。风哀笳弄断，雪暗马行迟^⑨。

庾信：哀笳关塞曲。嘶马别离声^⑩。

庾信：胡笳遥警夜。塞马暗嘶群^⑪。

陈子良：属车响《流水》，清笳转《落梅》^⑫。

薛道衡：胡风带秋月。嘶马杂笳声^⑬。

杜审言：旌旗朝朔气，笳吹夜边声。^⑭

王昌龄：自有金笳引，能露出塞衣^⑮。

储光羲：不忍开襟悲楚奏，原言吹笛退胡兵^⑯。

欲观舞，御史自随。边声陨客泪，果下益桃红。恒持沛艾影，解向平陵东。”全诗音乐典故与文学典故并重。

① 《白马篇》二首其一，《乐府诗集》卷六十三，第916页。下一则为《白马篇》二首其二，同书同卷同页。

② 《咏霍将军北伐》，《文选》卷二十一，第1014页。

③ 《玉台新咏笺注》卷之六，第260页。

④ 《从戎曲》，《乐府诗集》卷二十，第295页。

⑤ 《战城南》，《乐府诗集》卷十七，第236页。

⑥ 《从军行》，《乐府诗集》卷三十二，第481页。

⑦ 《同卢记室从军诗》，《庾子山集注》卷三，第208页。

⑧ 《行军五更转》，《乐府诗集》卷三十三，第491页。

⑨ 《雨雪曲》，《乐府诗集》卷二十四，第357-358页。

⑩ 《奉报赵王出师在道赐诗》，《庾子山集注》卷三，第205页。

⑪ 《和赵王送峡中军》，《庾子山集注》卷三，第206-207页。

⑫ 《上之回》，《乐府诗集》卷十六，第235页。

⑬ 《明君辞》，《乐府诗集》卷二十九，第433页。

⑭ 《赠崔融》，《全唐诗》第062卷，第735页。

⑮ 《胡笳曲》，《全唐诗》第144卷，第1438页。

⑯ 《同张侍御宴北楼》，《全唐诗》第138卷，第1408页，按：此诗亦有感而安史之乱而发，诗中有“北渚沉沉江汉流”，与谭优学考证储光羲“十五载六月，安禄山陷长安，光羲陷贼受伪署，是年九月，自拔归国，南走江汉”合，当为此其在襄阳作。《唐才子传校笺》第五册考储光羲在天宝十五载八月之前已在襄阳。见

储光羲：胡笳在何处，半夜起边声^①。

张继：那知横吹笛，江外作边声^②。

李涉：江城吹角水茫茫，曲引边声怨思长^③。

郑巢：牛羊下暮霭，鼓角调寒云。中夕萧关宿，边声不可闻^④。

翁洄：笳吹古堞边声远，岳倚晴空楚色高^⑤。

沈冬《唐代琴曲〈胡笳〉研究》指出：“胡笳悲吟，牧马嘶鸣，几乎成为文学视角下胡笳的共同意象。这是因为胡笳的音色啼呼哭泣，再加上旷野苍凉、征人远戍，种种乡愁怀思，更切合魏晋音乐以悲为美的特色。因此笳声自然与塞外征人的悲情有密切联接。观察魏晋以下胡笳的记载或文学意象，大体不出两类，一是仪仗鼓吹，二是征人怀思。这两种意象在魏晋时期均已成熟，六朝诗中数见不鲜，直到唐诗仍然承袭了这两个主要特征。”^⑥

横吹乐器除了“角”和“笳”之外，尚有后起之秀的“羌笛”，也占据了大量的边塞诗思。“羌笛”产生于东汉末年，不同于“长笛”，马融《长笛赋》是以相和歌为音乐脚本，故全文中无边塞之思^⑦。自南朝开始，“羌笛”较为广泛地应用于鼓角横吹曲中，使笛声与边塞之思产生了密切的联系：

贺彻：胡关氛雾侵，羌笛吐清音。韵切山阳曲，声悲陇上吟。柳折城边树，梅舒岭外林。方知出塞虏，不惮武溪深^⑧。

张正见：羌笛含流咽。胡笳杂水悲^⑨。

戴暹：阴山日不暮，长城风自凄。弓寒折锦鞬，马冻滑斜蹄。燕旗竿上晚，羌笛管中嘶^⑩。

庾信：榆关断音信。汉使绝经过。胡笳落泪曲。羌笛断肠歌^⑪。

第38页。

^① 《关山月》，《全唐诗》第139卷，第1418页，又戴叔伦《关山月》其二，此诗同，见《全唐诗》第274卷，第3099页。

^② 《春夜皇甫冉宅欢宴》，《全唐诗》第242卷，第2718页。

^③ 《润州听暮角》，《全唐诗》第477卷，第5433页。

^④ 《送灵溪李侍郎》，《全唐诗》第504卷，第5734页。

^⑤ 《赠进士王雄》，《全唐诗》第667卷，第7639页。

^⑥ 沈冬《唐代琴曲〈胡笳〉研究》，《唐代文学研究》第十四辑，广西师范大学出版社，2012年版，第36页。

^⑦ 《长笛赋》开篇云“有雒客舍逆旅，吹笛为《气出》、《精列》相和。融去京师逾年，暂闻，甚悲而乐之。……作《长笛赋》。”见《文选》卷十八，第808页。“长笛”为是相和歌中的乐器，与“羌笛”不同。《长笛赋》结尾云“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。”李善注：“《风俗通》曰：‘笛元羌出，又有羌笛。’然羌笛与笛，二器不同，长于古笛，有三孔，大小异，故谓之双笛。”（第822页）

^⑧ 《赋得长笛吐清气》，《文苑英华》卷212。按，“长笛吐清气”一句，出自曹丕《善哉行》（见《宋书》卷二十一，第613页），《乐府诗集》（卷三十六，第537页）引做“长笛吹清气”。可见长笛在当时是演奏相和歌的，但是在南朝则多胡虏边塞之思，当与长笛演奏横吹乐曲有关。贺彻，南朝陈诗人，与徐伯阳、张正见同时，见《南史·徐伯阳传》。

^⑨ 《陇头水》，《乐府诗集》卷二十一，第314页。

^⑩ 《从军行》，《乐府诗集》卷三十二，第479页。

^⑪ 《拟咏怀二十七首》第七，《庾子山集注》卷三，第233页。

陈暄：笳寒《芳树》歇，笛怨《柳枝》空^①。

陈后主：笳吟度陇咽，笛转《出关》鸣^②。

薛道衡：寒夜哀笛曲。霜天断雁声。连旗下鹿塞。叠鼓向龙庭。妖云坠虏阵。晕月绕胡营^③。

李世民：胡尘清玉塞，羌笛韵金钲^④。

刘孝孙：调高时慷慨，曲变或凄清。征客怀离绪，邻人思旧情。^⑤

杜审言：边声乱羌笛^⑥。

李峤：关山孤月下，来向陇头鸣^⑦。

孟浩然：异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹^⑧。

岑参：琵琶横笛和未匝，花门山头黄云合。忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒^⑨。

刘长卿：北风吹羌笛，此夜关山愁^⑩。

李白：羌笛《梅花》引，吴溪《陇水》情。寒山秋浦月，肠断玉关声^⑪。

杜甫：风飘律吕相和切，月傍关山几处明。胡骑中宵堪北走，武陵一曲想南征^⑫。

刘方平：汉家宫里风云晓，羌笛声中雨雪深。怀袖未传三岁字，相思空作《陇头》吟^⑬。

刘禹锡：塞北《梅花》羌笛吹^⑭。

张祜：“虏尘深汉地，羌思切边风”。^⑮

刘威：古塞一声笛，长沙千里风。^⑯

张乔：剪雨裁烟一节秋，《落梅》《杨柳》曲中愁。尊前暂借殷勤看，明日曾闻向陇头。^⑰

李咸用：离离天际云，皎皎关山月。羌笛一声来，白尽征人发^⑱。

① 《紫骝马》，《乐府诗集》卷二十四，第354页。

② 《昭君怨》，《乐府诗集》卷五十九，第854页。

③ 薛道衡《出塞二首和杨素》其二，冯惟讷《古诗纪》卷一百三十三隋第四，清文渊阁四库全书本。

④ 《饮马长城窟行》，《全唐诗》卷20，第240页。

⑤ 《咏笛》，《全唐诗》卷33，第454页。

⑥ 《赠苏味道》，《全唐诗》卷62，第735页。

⑦ 《笛》，《全唐诗》卷59，第710页。

⑧ 《凉州词》，《全唐诗》卷160，第1668页。

⑨ 《田使君美人舞如莲花北铎歌》，《全唐诗》卷199，第2057页。

⑩ 《从军六首》第三，《全唐诗》卷148，第1523页。

⑪ 《清溪半夜闻笛》，《全唐诗》卷182，第1856页。

⑫ 《吹笛》，《杜诗镜铨》卷十四，上海古籍出版社1998年版，第669页。

⑬ 《寄严八判官》，《全唐诗》卷251，第2838页。

⑭ 《杨柳枝词九首》其一，《全唐诗》卷365，第4113页。按，此是首句，中唐有新翻《杨柳枝》，与汉横吹曲及梁鼓角横吹曲不同，故刘禹锡云：“塞北梅花羌笛吹，淮南桂树小山词。请君莫奏前朝曲，听唱新翻杨柳枝。”

⑮ 《笛》，《全唐诗》卷510，第5813页。

⑯ 《塞上作》，《全唐诗》卷562，第6523页。

⑰ 《笛》，《全唐诗》卷639，第7328页。

⑱ 《关山月》，《全唐诗》卷644，第7385页。

韦庄：牧童何处吹羌笛，一曲《梅花》出塞声^①。

如果我们仅以“赋题法”、“咏马诗”、“从军或入北经历”等层面来解释，就无法深入了解从南朝到唐代的整个音乐文化对边塞诗思的直接影响。是音乐打破了时空和其他阻隔，培养了引发边塞诗情的土壤。到了唐代，这种音乐文化的影响在一些有过出塞经历的诗人的真实所见相结合，其文学性和情感穿透力就更加强烈，即使是没有从军出塞经验，或者诗人根本不在边塞，也丝毫不影响诗人的音乐神思。“无端更唱关山曲，不是征人亦泪流”^②、“邻舟一听多感伤，塞曲三更欷悲壮”^③，这便是音乐影响文学创作的巨大的母题意义。

“赋题法”的局限在于，没有把乐府诗题目背后的音乐母体揭示出来。“对齐梁文人来讲，他们的拟乐府本来就是按题取义，无关于旧辞原作，而且无古辞更有利于他们摆脱限制，自由发挥，所以赋汉横吹曲在齐梁时代特别盛行，成为当时拟乐府诗中的一个重要品类。按照齐梁人的趣味来看，横吹诸曲的曲名是一些很美丽的文字，并且内容上提示性很强。如《陇头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《关山月》等曲，一望便知是有关边塞征行、关山赠别等主题的乐曲，按照拟赋古题法，这些作品自然就成了描述征夫思妇之事的边塞诗。”^④但事实上，拟乐府并不是自由发挥，而是想象在音乐的牵引下具有趋同性和类型性。例如《梅花落》不同于《玉树后庭花》，即使再自由发挥，两者的拟作也不可能趋同。“莫将辽海雪，来比后庭中”^⑤，不同音乐内涵的乐府诗题，是不可能产生相同文学内容的诗歌的。汉横吹曲在齐梁时代特写盛行的原因也不是这些横吹曲除了题目之外就无所依傍了，即使是《上之回》这样的可能无所依傍的汉铙歌，南朝诗人也根据他们本时代的《陇头流水》和《梅花落》等现实音乐来想象前代^⑥。边塞乐府诗并不是靠专赋曲名就能够形成的，“赋题法”只是音乐影响文学的一个并不准确也并不全面的“表征”。

“咏马诗催生了边塞诗”^⑦，实际上这两者只是题材上的“沾边”关系，没有因果的指向性。从所引材料我们很容易发现，“胡笳”和“马嘶”常常一起出现。也就是说，南朝人很容易从音乐的特征上分析“马鸣”具有与胡笳之音类似的属性。听到胡笳之音，会联想到边马之鸣。所以颇疑心《紫骝马》、《骢马》

^① 《汧阳间》，《全唐诗》卷699，第8042页。

^② 王表《成德乐》，《全唐诗》第281卷，第3199页。

^③ 杜甫《夜闻霁箫》，《杜诗镜铨》卷十九，第950页。按，霁箫，是胡笳的一种。《太平御览》卷五百八十四：“霁箫者，笳管也。”见中华书局影印本，第2631页。

^④ 详见钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探》，北京大学学报，1995年第4期，第60-65页。

^⑤ 刘方平《梅花落》，《全唐诗》卷251，第2837页。

^⑥ 例证见本小节前文所引材料陈子良《上之回》，下不一一再注。

^⑦ 台湾学者王文进《南朝边塞诗新论》第四章《南朝边塞诗的类型》第三节《咏马及其他对边塞主题的推衍》其《咏马及其他对边塞主题的推衍》专节文略曰：咏马题材的诗最容易和边塞产生血缘关系。乐府诗中的《紫骝马》、《骢马驱》、《君马黄》诗篇均与边塞有关。详参《南朝边塞诗新论》，第140-144页。

等曲的命名是根据南朝人根据胡笳乐的音乐想象完成的^①。因此所谓咏马和边塞的关系,实际上是“马鸣”有关“胡笳”,“胡笳”有关边塞的音乐类比和想象关系。

“从军或入北经历”是学界最为重视的南朝诗人诗风为之一变的重要因素。庾信、王褒入北,是文学史上的重要事件。尤其对于庾信入北的文学史意义,在众多的文学史著作中得到肯定。南人入北对文学风格的融合是必然的,但是,我们不能据此推断其描写北方边塞的拟乐府边塞诗都是入北之后的作品,即使是入北后的作品,其诗歌中的音乐典故还是与南方诗人一脉相承。“由于思想内容的变化和北方文化的熏染,庾信后期诗歌的艺术风格也发生了根本性的变化,有前期的绮艳贫弱变为苍凉悲壮、刚健深沉。如‘阵云平不动,秋蓬转欲飞’、‘轻云飘马足,明月冻弓弦’、‘胡笳遥警夜,塞马暗嘶群’等诗句,都是南朝诗中罕见的”^②,这种简单化的判断背后实际上还是对南朝边塞诗发展的全貌缺乏认识,实际上写“胡笳”、“塞马”之类的诗句在南朝并不罕见。聂石樵《魏晋南北朝文学史》中就认为王褒《出关》诗“飞蓬似征客,千里自长驱。塞禽唯有雁,关树但生榆。背山看故垒,系马识余蒲。还因麾下骑,来送月支图”是入北后写的,并云“王褒之作均有切身之生活体会在其中,不为文造情”^③。聂石樵《魏晋南北朝文学史》并认为庾信《出自蓟北门行》诗“蓟门还北望,役役自伤情。关山连汉月,陇水向秦城。笳寒芦叶脆,弓冻絃弦鸣。梅林能止渴,复姓可防兵。将军朝挑战,都尉夜巡营。燕山犹有石,须勒几人名?”是入北后的作品。徐宝余《庾信研究》亦云:“这是一首乐府诗,实为咏史悼古之作。关山月、陇头水、寒笳、弓冻这些北方景致的描写,衬托出一种古调的悲凉。而结句‘燕山犹有石,须勒几人铭?’对于功业的夭枉,以及战争的残酷,表现出了应有的反思。这是在南朝的庾信不可能做到的”^④。我们必须强调,以风格判断诗歌作年的方法和结论都是有危险性的。所谓“在南朝的庾信不可能做到”的是什么呢?“关山月”?南朝有《关山月》;“陇头水”?南朝有《陇头水》;“笳寒芦叶脆”,说的是胡笳和芦管(芦管类似于胡笳、觱篥^⑤),都是乐器,南朝都有;“弓冻絃弦鸣”,说的是乐器的弓弦的弓,不是武器的弓箭的弓,南朝也有;“梅林”是望梅止渴

^① 阎采平《梁陈边塞乐府论》(《文学遗产》1988年第6期第51页)将《紫骝马》怀疑陈后主的《紫骝马》“嫖姚紫塞归。蹀躞红尘飞。玉珂鸣广路。金络耀晨辉。盖转时移影。香动屡惊衣。禁门犹未闭。连骑恣相追”受到了北朝乐府民歌《阿那环》“闻有匈奴主,杂骑起尘埃。列观长平坂,驱马渭桥来”的影响。北朝乐府对南朝横吹曲的影响是事实性的存在,但具体曲目的影响,“驱马”与“骢马”,是用词之同。本文“马嘶”与“胡笳”,是乐声之同,当各备一说。

^② 马积高,黄均《中国古代文学史》(上)第四章《南北朝诗人》,人民文学出版社,2009年版,第381页。

^③ 聂石樵《魏晋南北朝文学史》第五章《乐府》第五节《北朝时期》,北京:中华书局2007年版,第344-345页。按,其在《出塞》之后又举《关山月》“关山夜月明,秋色照孤城。影亏同汉阵,轮满逐胡兵。天寒光转白,风多晕欲生。寄言亭上吏,游客解鸡鸣”,虽未明言是入北后的作品,但是行文中仍能看出以入北作品对待的态度。

^④ 徐宝余《庾信研究》,上海:学林出版社,2003年版,第154页。

^⑤ 陈暘《乐书》(清文渊阁四库全书本)卷一百三十“芦笳”:“胡人卷芦叶为笳”;同卷“芦管”:“芦管之制,胡人截芦为之,大概与觱篥相类。”

的典故，“复姓”也应是典故（只是这个典故不明，庾信可能用了时典^①）。后两联想象之辞，身在南朝也完全可以做到。本文认为，庾信和王褒的拟乐府边塞诗是否是入北之后的作品，尚不能确定。我们可以明确地将其存疑，而不是因为他们有入北经历就列入后期作品中，这些诗是没有入北的南朝诗人都可以凭借音乐想象写出来的。更何况，在梁元帝时期，“褒曾作《燕歌行》，妙尽关塞寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竞为凄切之词”^②，我们以梁代音乐文化环境观之，当时文士拟乐府作品必十分繁荣，其拟乐府边塞诗也必不止《燕歌行》一曲一首这么寒惨。

唐代以后，南朝的这个音乐想象模式下的边塞诗创作传统依然得到延续。王昌龄《江上闻笛》诗：“横笛怨江月，扁舟何处寻。声长楚山外，曲绕胡关深。相去万余里，遥传此夜心。寥寥浦溆寒，响尽惟幽林。不知谁家子，复奏邯郸音。水客皆拥棹，空霜遂盈襟。羸马望北走，迁人悲越吟。何当边草白，旌节陇城阴”^③，李白《观胡人吹玉笛》诗“十月吴山晓，梅花落敬亭。愁闻出塞曲，泪满逐臣缨”^④，岑参在长安作《裴将军宅芦管歌》：“可怜新管悲且清，一曲风飘海头满。海树萧索天雨霜，管声寥亮月苍苍。白狼河北堪愁恨，玄兔城南皆断肠。”^⑤刘长卿在吴中作《听笛歌_{留别郑协律}》：“横笛能令孤客愁，淅波淡淡如不流。商声寥亮羽声苦，江天寂历江枫秋。静听《关山》闻一叫，三湘月色悲猿啸。又吹《杨柳》激繁音，千里春色伤人心。”^⑥可见横吹乐曲的继续流行以及此种音乐想象的文化心理并没有太大变化。不论诗人有无从军出塞的经历，均可以依傍乐府来创作拟乐府边塞诗。这是一个从南朝入唐的源流清晰的传统。当然，我们肯定，文人入幕出塞，以个人切身的生命体验，创作了数量可观的写实主义的盛唐边塞诗篇，开创了唐代边塞诗的写实传统，这些边塞诗篇是具有强烈的时代属性、地域特色和功名抱负的，也已经为学界广泛研究和深入探讨了。但我们不能为了强调这一传统而忽略南朝的拟乐府音乐传统在唐代的延续。而且，我们应该看到，盛唐边塞诗这种恢弘的反映社会现实的篇章，到了中晚唐国势日蹙之后，就很快暗淡下来，边塞诗的创作还是回到了南朝所形成的乐府母题的传统上来了。

^① 倪璠云“按代北之人，随后魏迁河南者，献帝为之定姓，为复姓，或二字或三字或四字，其音多似西域羌书三合四合，皆指一字之义。又按，《隋书·经籍志》兵法有《皇帝复姓符》二卷。时后周赐姓如普屯、纥干、尔绵、贺兰、步六孤、普六茹之属，盖当时武将皆用复姓为之也。”（《庾子山集注》卷五“乐府”，第391页）据倪璠文意，北魏、北周改姓复姓，“盖当时武将皆用复姓为之也”，只是揣测语气，逻辑上也没有必然关联。只有《隋书·经籍志》兵法类《皇帝复姓符》一则最为肯定，“复姓”为兵符，自然与“防兵”相关。今人聂石樵“北周复姓字文”（《魏晋南北朝文学史》第356页）的解释，当也来自倪璠。本文倾向于“兵符说”，但也有庾信用当时之事为典以及文字传抄之说的可能，故存疑。

^② 《周书·王褒传》，中华书局点校本（1971年版），卷四十一，第731页。按，此材料类似于“诗讖”，云西魏攻灭梁元帝于江陵，是因为梁元帝及王褒等人竞相作“关塞寒苦”之诗。其实是周史官不知乐府传统故也。时庾信亦在江陵，《南北朝文学编年史》：梁元帝承圣元年（552）“萧绎及王褒、庾信之《燕歌行》，当作于此时期中。”见《南北朝文学编年史》，人民文学出版社，2000年版，第536页。

^③ 《全唐诗》卷141，第1433页。

^④ 《全唐诗》卷184，第1876页。按，“逐臣”是李白自比。

^⑤ 《全唐诗》卷199，第2058页。

^⑥ 见《刘长卿诗编年笺注》，第187页；《全唐诗》卷151，第1575页。

我们还要强调，鼓吹乐曲是以演奏方式命名的乐曲，如果相和歌、清商乐中有音乐属性类似、可以用胡笳胡角吹奏的乐曲，自然也可以产生边塞诗思。如果这些相和歌、清商乐本身也与行军、任侠有关，则边塞之诗思会得到更大的加强。

第四节 咏北狄之遐征，奏胡马之长思：清商乐曲中的边塞诗流亚

现代学者很多注意汉魏时代重要的“以悲为美”的音乐美学观念。并认为“以悲为美”的形成有深刻的社会文化原因（对昔日汉王朝的奠念和对乱世的朝不保夕的恐惧以及末世的哀叹等等）。“以悲为美”成为一种普遍的社会审美心理，并且对哲学（玄学）、文学（诗歌）均产生了重要的影响，而论述“以悲为美”皆会首先引《韩非子·十过》的材料：

奚谓好音？昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分而闻鼓新声者，而悦之。使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之。曰：“有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻，其状似鬼神，子听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也。请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留宿。明日，已习之，遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起。公曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐封，师延东走，至于濮水而自投。故闻此声者，必于濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者，音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓清商也。”公曰：“清商固最悲乎？”师旷曰：“不如清徵。”公曰：“清徵可得而闻乎？”师旷曰：“不可。古之听清徵者，皆有德义之君也。今吾君德薄，不足以听。”平公曰：“寡人之所好者，音也。愿试听之。”师旷不得已，援琴而鼓，一奏之，有玄鹤二入，道南方来，集于郎门之诡。再奏之，而列。三奏之，延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声，声闻于天。平公大悦，坐者皆喜。平公提觞而起，为师旷寿，反而问曰：“音莫悲于清徵乎？”师旷曰：“不如清角。”平公曰：“清角可得而闻乎？”师旷曰：“不可。昔者黄帝合鬼神于西泰山之上，驾象车而六蛟龙，毕方并辖，蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤凰覆上，大合鬼神，作为清角，今主君德薄，不足听之，听之将恐有败。”平公曰：“寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。”师旷不得已而鼓之，一奏，而有玄云从西北

方起；再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，慕廊瓦，坐者散走。平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年，平公之身遂瘡病。故曰：不务听治，而好五音不已，则穷身之事也。^①

文字故事性很强。然“清商”、“清徵”、“清角”的理解颇为纷纭，而且对材料中“平公大悦，坐者皆喜”与“固最悲乎”的反复疑问联系起来，认为是春秋时期（或韩非子时代）已经形成了以悲为美的审美心理的反映。本文认为，此材料中的“清商”、“清徵”、“清角”是调式概念^②，是指分别以“清商”、“清徵”、“清角”三种主音音高来标示三种不同的音程关系（西方音乐有C调D调F调与之类比，我国音律学上也有黄钟大吕太簇“十二律”表示调式，但是也常常用“五音”来表示调式）。因此，本材料中的三种从低到高的音乐实际上是调式从低到高的音乐^③。文中言“清徵”调演奏时，有玄鹤“延颈而鸣，舒翼而舞，音中宫商之声”，的“宫商之声”才是唱名概念的五音，文意是说“清徵”调式的do和re与鹤鸣之声舒长高远的意境相似。“清角”调为最高调式，故文中言“黄帝合鬼神于西泰山之上”，亦是言调式之极高^④。而且我们通过细读文本发现，晋平公所云的“悲”，并非指听众的心情，而是指音乐本身的一种

^① 周勋初《韩非子校注》，江苏人民出版社，1982年版，第87页。

^② 杨荫浏《中国古代音乐史》：“调式的运用”条云：“《周礼·大司乐》篇中，有‘圜钟（即夹钟）为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽’，‘函钟（即林钟）为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽’，‘黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽’等说法。所谓‘为宫’、‘为角’……，是指宫调式、角调式而言。战国时代，调式的运用，已很普遍。”见第88页。调式，乐理术语，体现的是音与音之间的关系。与乐理术语中的“音阶”概念大同小异。音阶是12345671的一组音程关系，调式一般表示特殊的音阶关系，比如商调式、羽调式等等。

^③ 曾智安《“清商”概念的三层内涵及相关的几个问题》指出：历史上不同时期的“清商”概念及其混乱。这点在《乐府诗集》“清商曲辞”总解题里对“清商乐”的理论概括得到充分体现。学界对“清商”概念的这种混乱情况已经有所注意，但并没有予以较好的解决。不同时期的“清商”概念分别侧重与三种不同的内涵。这三个内涵分别是：一、乐声本身，包括音、调式和调式音乐。二、乐声风格；三、官署制度。而历代所指的清商音乐，往往因对这三个内涵的不同侧重，而形成了实际上三种不同的所指：一，清商调类的音乐；二、清商风格（主要意味着美妙或高雅）的音乐；三，清商署的音乐。清商音乐这三层不同内涵的形成过程中，器乐与乐声相结合趋势的出现、律制知识的普遍缺乏与清商署的设立分别起了重要作用。曾文同时认为，宋玉《对楚王问》中所云比《阳春》、《白雪》更高的“引商刻羽杂以流徵”就是与调式相关的清商乐；古诗十九首以及三曹时的“清商乐”以及吴歌西曲均属于乐声风格的清商乐。“清商三调”演奏于清商署，属于广义概念的相和歌。参见中国北京《中国中古文学研究——中国中古（汉—唐）文学国际学术研讨会论文集》。又王敬安《清商调式简论》在以四川宜宾樊人的乐曲为田野资料分析，指出“清商在川南山区民歌中是一个常常出现的音。它与我们通常说的‘变化音’不同，它不是随歌词的语音、语调、语气、情绪的变化形成的，不具备装饰性，也不具备音高上的游移性。相反，清商是调式的一个基本音级，通常情形下清商在调式中直接取代的是商音，在音高上相当准确，具有相当的固定性，这是调式最基本的特征。清商的旋法也有其自身的规律，它不像西洋和声小调中主音上方的增四度音，强烈地倾向于调式属音，却常常下行到宫音。在一些民歌中，当角音不出现或出现较少的时候，清商也可以取代角音”，则以实际音乐实证说明了作为音乐调式和主音为清商音的民歌音乐所具有的特征。参见《音乐探索》，2003年第1期。

^④ 曾智安《“清商”概念的三层内涵及相关的几个问题》一文认为，韩非子误，三个调式由低到高排列应该为“清商”、“清角”、“清徵”。参见中国北京《中国中古文学研究——中国中古（汉—唐）文学国际学术研讨会论文集》，第568-585页。本文认为，韩非子混淆了另一个概念，即三分损益法中五音相生次序的最后一项为角，“生黄钟小素之首成宫，……为徵……为商……生羽……为角”，（《管子·地员》）“始于宫，而穷于角”（《史记·律书》），而低音高音则“大不逾宫，细不过羽”（《国语·周语》）非角为最高音。可参王光祈《中国音乐史》第二节《由五律进化成七律》，第10-19页。

有比较级的属性,而这种属性与不同调式的主音高度有直接关系。简单地说,这里的“悲”实际上是与音乐的调性高度,最初与听众的心情并无直接关系。

我们认为,音高意义的“悲”和使人悲哀的“悲”在汉魏时代是一词多义的关系。也就是说,汉魏人说一首“悲歌”,是兼有了“高音”和“悲情”两个概念,而且“音高”概念应该排在首位。如《古诗十九首》云“上有弦歌声,音响一何悲”、“当户理清曲。音响一何悲”^①、伪苏武诗云“请为游子吟,泠泠一何悲。丝竹厉清声,慷慨有余哀”^②、曹丕诗云“悲弦激新声,长笛吹清气。弦歌感人肠,四坐皆欢悦”^③、王粲诗云“管弦发徽音。曲度清且悲”^④、阮籍云“鸣雁飞南征,鸛鵒发哀音。素质游商声,凄怆伤我心”^⑤。汉魏时代“以悲为美”的审美心理的实际上是对高音调音乐的一种共同的审美感知。汉魏晋时期流行的一种调性较高的音乐,汉魏人对这种高音调的新兴音乐的着迷,直接促成了“以悲为美”审美心理的形成。也就是说,“以悲为美”的音乐审美心理实际上来源于“以高音为美”的音乐审美风尚。这种调式较高的音乐的最主要代表,就是汉魏语境中的清商乐。

汉魏兴起于民间的清商乐与传统的宫廷雅乐相比,具有最大的不同便是用商音为主音,乐曲的整体高度提高。与传统宫廷雅乐黄钟宫调的低沉雍容的美感不同,汉魏之际兴起于民间的清商乐是以凄厉标凌的“高音美”取胜。这种对高音美的喜爱,成为汉魏晋时期非常典型的风尚。例如在当时的名士皆能啸歌,长啸成为十分风靡的喜好,而啸歌的流行,实际上正是整个社会对于新兴起的“高音美”的迷恋。成公绥(230-273)《啸赋》:“发妙声于丹青,激哀音于皓齿。响抑扬而潜转,气冲郁而燎起。协黄宫于清角,杂商羽于流徵。飘游云于泰清,集长风乎万里。”^⑥正是对一首高音乐曲的赞美,类似于西方的海豚音^⑦。其中的“协黄宫于清角,杂商羽于流徵”与宋玉《对楚王问》中的“引商刻羽,杂以流徵”^⑧、嵇康《琴赋》中的“扬《白雪》,发清角”^⑨、傅毅《舞赋》中“扬激徵、骋清角”^⑩等表述基本一致,均是指高音。虽学界对清角、流徵(激徵)是绝对音高(音名)还是相对音高(唱名),议论聚讼不已¹¹。但是,可以肯定,这种

^① 分别见《西北有高楼》、《东城高且长》,《文选》卷二十九,第1345、1348页。

^② 苏子卿《诗四首》其二,《文选》卷二十九,第1354页。

^③ 《善哉行》,《乐府诗集》卷三十六,相和歌辞,第537页。

^④ 王粲《公宴诗》,《文选》卷二十,第944页。

^⑤ 阮籍《拟咏怀》其十,《文选》卷二十三,第1072页。

^⑥ 《文选》卷第十八,上海古籍出版社校本,第866页。

^⑦ 关于“啸”的音乐考察,详参范子烨《啸:中国古典诗歌中的一种音乐意象》一文,收入赵敏俐主编《中国诗歌与音乐关系研究》,学苑出版社,2005年版,第174-216页。

^⑧ 《文选》卷四十五,第1999页。

^⑨ 《文选》卷十八,第841页。

^⑩ 《文选》卷十七,第798页。按,傅毅此赋拟宋玉与楚王的问答体。

¹¹ 席臻贯《“引商刻羽,杂以流徵”考释》认为,商、羽均为调式,由商调转为更高的羽调,是通过发清徵音来实现的。参见《中国音乐》,1983年第3期。周彦武《宋玉对楚王问新释》认为:商、羽是主音的转化,形成一种混合调式。见《星海音乐学院学报》,1993年第3期。以上的共同点是调式中心。李来璋《引商刻羽杂以流徵析》认为,引商就是清商,刻羽就是清羽,流徵就是清徵。以音阶为中心。见《中国音乐》,

音乐形态曲调具有高亢凄厉的独特美感,可以激发起人们内心的悲哀或慷慨的情绪。

除了啸歌,汉魏文人对这种高亢凄厉之美的喜好到了一种怪癖的程度:

王仲宣好驴鸣,既葬,文帝临其丧,顾语同游曰:“王好驴鸣,可各作一声以送之。”赴客皆一作驴鸣。^①

驴鸣凄厉而高扬,正与清商音相类。不独驴鸣,汉魏时期喜欢动物凄厉哀长的鸣叫成为一种风尚。《西京杂记》:“齐人刘道强,善弹琴,能作单鹄寡凫之弄,听着悲不能自摄”^②;陶弘景《真诰》:“太上真人忽作凡人,径往问之:‘子尝弹琴耶?’答曰:‘在家时则弹之。’真人曰:‘弦缓何如?’答曰:‘不鸣不悲。’又问:‘弦急何如?’答曰:‘声绝而伤悲。’又问:‘缓急得中何如?’答曰:‘众音和合,八音妙奏矣。’”^③琴弦(繁体字作絃)发声原理是弦松则音低,弦紧则音高,这是弦乐的基本常识。而这则材料中,不言音高,而言音“悲”,且也说到了“鸣”、“绝”这种非常形象的词语来指明高音特性,以及高音带来的“伤悲”的审美心理。如《管子》所云“凡听商,如离群羊”^④、明《燕林藏稿》:“未得与君驴鸣酒市,兴尽商歌”^⑤,不管是羊咩还是驴鸣,均是高音,也正是商音。钱钟书《管锥编》引《汪梅村先生集》:“调之淫哀,虽庄雅无益也。《乐记》之……郑、卫、宋、齐之音,《论语》之‘郑声’,皆调也,如今里俗之昆山、高平、弋阳诸调之类。昆山晔缓曼衍,故淫;高平高亢简质,故悲;弋阳游荡浮薄,故怨;聆其声,不闻其词,其感人如此,非其词之过也。”^⑥亦说明作为审美的悲感直接来源于音乐本身的“高亢简质”,钱钟书指出“淫”、“悲”、“怨”其实是音乐调性的听觉感知,并非文辞风格之过,这种判断与本文开篇所引的《韩非子·十过》中卫灵公在濮水上听到的音乐、师旷所奏的音乐,道理上完全吻合。以上材料我们均可看出,高音调式的音乐与悲哀的审美心理有直接的对应和关联。

1991年第3期。陈明《重拾“引商刻羽”的命题》认为:引商刻羽既是音阶,也是调式。见《黄钟》2011年第4期。本文认为,音阶、调式是西方音乐中泾渭分明的观念,但是在中国古代的音乐文献中,往往含混不清,无法明晰。当以陈明《重拾“引商刻羽”的命题》所论既是音阶,也是调式者为可从。

^①《世说新语》伤逝第十七,“王仲宣好驴鸣”,刘孝标注:“戴叔鸾母好驴鸣,叔鸾每为驴鸣以悦其母。”同卷又有“王武子(济)好驴鸣”。见《世说新语汇校集注》,上海古籍出版社,2002年版,第543页。按,戴叔鸾,戴良,事见《后汉书》卷八十三《逸民列传》,第2773页。

^②葛洪《西京杂记》卷五,《四部丛刊》影明嘉靖本。

^③(梁)陶弘景撰,赵益点校《真诰》卷六《甄命授第二》,中华书局,2011年版,第101-102页。

^④《管子·地员》:“凡听徵,如负猪豕觉而骇;凡听羽,如鸣马在野;凡听宫,如牛鸣窞中;凡听商,如离群羊;凡听角,如雉登木以鸣,音疾以清。”见《管子校注》卷十九,地员第五十八,中华书局新编诸子集成本,2004年版,第1080页。

^⑤余劭兰《燕林藏稿》卷七《李仲章》,明崇祯刻本,据《中国基本古籍库》电子检索。

^⑥《管锥编》第一册,三联出版社,2001年版,第121页。

我们之所以强调“以悲为美”，正是想说明汉魏以来，清商乐的一个最为直观的印象，就是曲调高亢凄厉。这是清商乐最为本质的属性^①。如果我们抛开这个本质属性而谈什么是清商乐，便是南辕北辙，用功愈勤，离题愈远。

木斋《古诗十九首与建安诗歌研究》认为，十九首、苏李诗和曹丕曹植的诗，但凡提到乐曲，都是清商曲，都是慷慨悲越的。如十九首的“清商随风发，中曲正徘徊”、“被服罗裳衣，当户理清曲”，苏李诗“欲展清商曲，念子不得归”、曹植“悲歌厉响，咀嚼清商”，以及一些没有明言是清商乐，但是可以确认为清商曲的如“弹箏奋逸响，新声妙入神”、“慷慨有余音，要妙悲且清”等都应指清商曲。并且认为，这些都是曹氏父子提倡清商乐之后的产物。^②

建安时代，主要由三曹父子创制了大量清商乐乐府诗，这是清商乐受到文人重视的开始。这些乐府诗之所以在建安时代产生，其必然与当时文人对清商乐的接受有直接关系^③。建安时代五言腾踊，正是受音乐的影响。学者往往因为误解《文心雕龙·乐府》中“子建士衡，亟有佳篇，并无招伶人，故事谢丝管，俗称乖调，盖未思也”^④，认为曹植的创作是脱离了音乐^⑤。实际上，刘勰正是纠正谬说，指出曹植、陆机的诗篇具有适合音乐演奏的特征。三曹的因声填辞是清商乐雅化的第一步。三曹父子直接接受了民间的清商徒歌（包括但歌^⑥）。所以曹植很多因徒歌填新词，属于新造乐府，陆机继承了这种传统，而这些曲子到了晋宋齐大多进入乐府配乐演奏了^⑦。我们认为，曹植等邺下文人共同完成了中国文学史上第一次规模盛大的新造乐府运动，五言诗随之兴盛。

^① 丁承运《汉唐清商乐调研究》：“清调的出现反映了对声音更高的要求，从民间乐师喜欢用移调的方法演奏的传统来看，这个后世称之为商调的清调应该就是清调产生的原始方式，清调之名也应是由此而来，因为它比传统的一弦定黄钟的调法高了两律，声音清，所以称之为清调。”《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社2011年版，第134页。

^② 木斋《古诗十九首与建安诗歌研究》第四章《曹操在五言诗形成中的开创地位》之第三节《清商乐的兴起：五言诗成立的音乐条件》，人民出版社2009年版，第77页。笔者认同清商乐是曹操父子提倡而成为邺下文人创作的新风，从而对五言诗的形成起到了决定性的影响。但是，笔者并不认同《古诗十九首》是曹植所作，应该是曹植的创作有模拟《古诗十九首》的特点，因为《古诗十九首》实际上属于乐府，是以清商乐为曲调的十九首曲辞，其产生年代当比建安十六年稍微早一些，应以建安之初较为稳妥，其创作者可能是自东汉献帝居许都后一批功名无望的中下层文人或太学生。

^③ 《乐府诗集》清商曲辞题解：“清商乐，一曰清乐，清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也。并汉魏以来旧曲，其辞皆古调及魏三祖所作。”见卷四十四，第638页。

^④ 《中华古文论释林》魏晋南北朝卷收入《文心雕龙·乐府》，解释此句云：“曹植和陆机的一些佳篇，没有乐工制谱配乐，所以不能用乐器来伴奏，世俗之人不经思考，就称他们不配乐。”北京大学出版社，第202页。黄侃《文心雕龙札记》：“有因歌而造声者，若清商吴声诸曲，始皆徒歌，既而被之弦管，是也。……案彦和作《乐府》篇，意主于被管弦之作。”

^⑤ 例如吴怀东《三曹与魏晋文学研究》中认为“汉末建安时期已经出现了歌、诗分途的趋势”、“汉末建安前，文人们终于找到了诗这种书面诵读的形式……东汉后期，诗、歌开始分途；汉末建安时期则以诗代歌”，此观点又见其《建安诗歌形态论》，发表于《安徽大学学报》，1996年第2期。误。见安徽文艺出版社，2011年版，第137页、152页。李成林《曹植乐府之“乖调”探微》（《乐府学》第六辑，第215页）、崔建荣《曹植乐府乖调研究》（漳州师范学院硕士论文，2011年）等，也是说曹植乐府脱离了音乐的束缚云云。

^⑥ 《玉台新咏》：“但歌有清曲”（王僧孺《在王晋安酒席数韵》，《玉台新咏笺注》卷六，第241页）。可见，但歌中也具有清商乐的特性。

^⑦ 向回《曹植乐府不入乐说质疑》引文献印证了曹植乐府诗在晋宋齐的入乐情况。见《暨南学报》，2008年第1期。

我们注意到,五言诗兴盛之初,诗人描绘的多是一种带有“集体意识”情结的意境,叹四时、思故乡,情多泛泛。且“弃置勿复陈”、“常恐秋节至”、“置酒高堂上”、“西北有口口”这样的程式化套语也经常出现。这些均是乐府音乐影响文学的表现。用西方“帕里-洛德理论”分析,这是民间说唱文学常用的集体创作方式以及因之而有的“程式化套语”^①。曹植等人作品中所具有的与《古诗十九首》相似的语言,正是对这种套语的模仿,不能认为《古诗十九首》就是曹植所作。这种判断实际上是对清商乐的兴起过程没有一个渐进的视角^②。我们将古诗与曹植、曹丕、王粲等人的作品对比,可以明显看到后者对前者的模拟。可以说,《古诗十九首》就是当时的清商乐古辞。如《伤歌行》古辞^③云:“昭昭素明月,辉光烛我床。忧人不能寐,耿耿夜何长”,曹丕《杂诗》^④云:“漫漫秋夜长,烈烈北风凉。辗转不能寐,披衣起彷徨”;《古诗十九首·西北有高楼》云“西北有高楼,上与浮云齐。交疏结绮窗,阿阁三重阶。上有弦歌声,音响一何悲”,曹植《七哀诗》^⑤云“明月照高楼,流光正徘徊。上有愁思妇,悲叹有余哀”。诗歌伤感悲凉的基本感情是一致的。就意象而言,“夜长”、“明月”、“高楼”是都有的。诗歌之间的关系必然是围绕着音乐感染力有巨大相似性的清商乐而展开的。当时音乐影响文学创作,可见一斑。繁钦《与魏文帝牋》:“时都尉薛访车子,年始十四,能喉啖引声,与笛同音。白上呈见,果如其言。即日故共观试,乃知天壤之所生,诚有自然之妙物也。潜气内转,哀音外激,大不抗越,细不幽散,声悲旧笛,曲美常均。及与黄门鼓吹温胡,迭唱迭和,喉所发音,无不响应,曲折沈浮,寻变入节。自初呈试,中间二句,胡欲傲其所不知,尚之以一曲,巧竭意匮,既已不能。而此孺子遗声抑扬,不可胜穷,优游转化,余弄未尽;暨其清激悲吟,杂以怨慕,咏北狄之遐征,奏胡马之长思,凄入肝脾,哀感顽艳。是时日在西隅,凉风拂衽,背山临溪,流泉东逝。同坐仰叹,观者俯听,莫不泣泣殒涕,悲怀慷慨。”^⑥所谓“迭唱迭和”,便是相和歌法,但从文

^① 可参看《口头诗学:帕里-洛德理论》,(美)约翰·迈尔斯·弗里著,朝戈金译,北京:社会科学文献出版社,2000年版。

^② 木斋《古诗十九首与建安诗歌研究》中,对《古诗十九首》的作者精细地考辨到曹植和甄妃的恋情上,同时认定《古诗十九首》产生年代不可能早于建安十六年,因为建安十六年之前清商乐并没有在邺下文人集团中兴起。本文认为,清商乐最初兴起于民间,最终在上层社会中流行。“古诗十九首”实际上是清商乐兴起于民间之后,社会中下层文人率先受到这种音乐文学的影响而创作出的歌辞文本。最终清商乐进入上层文人之中,才开始对邺下文人的创作产生影响。木斋先生疏漏了这一层问题。

^③ 《乐府诗集》卷六十二,杂曲歌辞,第897页。诗结尾的飞鸟哀鸣的音乐想象,是清商乐诗歌中经常被提及的:“春鸟翻南飞,翩翩独翱翔。悲声命俦侣,哀鸣伤我场。感物怀所思,泣涕忽沾裳。伫立吐高吟,舒愤诉穹苍”。结尾的“高吟”也体现了清商乐的高音特性。

^④ 《文选》卷二十九,杂诗上,第1360页。

^⑤ 《文选》卷二十三,第1086页。按,此诗《玉台新咏》卷二作《杂诗》,见中华书局1985年版《玉台新咏笺注》,第59页、《乐府诗集》卷四十一相和歌辞十六楚调《怨歌行》录为本辞,见第611页。又曹植《杂诗》“西北有织妇,绮缡何缤纷!明晨秉机杼,日昃不成文。太息终长夜,悲啸入青云。妾身守空闺,良人行从军。自期三年归,今已历九春。飞鸟绕树翔,嗷嗷鸣索群。愿为南流景,驰光见我君。”也应该是模仿这首而作。《文选》卷二十九,曹子建《杂诗》六首其三,第1363-1364页;《玉台新咏》卷二,《杂诗》五首其二,第60页。

^⑥ 《文选》卷四十,上海古籍出版社点校本,1986年版,第四册,第1821-1822页。

中我们可以看出所唱和的乐曲是具有高音特征的清商乐,伴奏的乐器是胡笳,并且歌唱的效果是“声悲旧笳”,能唱出比传统胡笳更高的音。从而引起“咏北狄之遐征,奏胡马之长思”的边塞联想了。清商乐中凄厉、噍杀的音乐如果加以北方胡笳胡角乐曲的伴奏,自然会产生相关的带有战争和边塞意境的诗歌。于是在建安时代,五言诗中已经出现了对战争和边塞意境的想象描写。

曾智安在阐述“清商乐”的历史演变中,将清商乐分为三个阶段,是颇有见地的^①。但其对作为“乐声风格”的清商乐的特征考察尚有武断之处^②。且其认为自曹魏时期清商署的设置,就已经使得清商乐概念混杂了,这不符合事实。清商乐概念改变的过程实际上是清商乐融入相和乐曲的过程。清商乐第一次变化是西晋荀勖“又采旧辞施用于世,谓之清商三调歌诗”^③在此之前,清商乐是一个独立于相和乐曲之外的不配乐的清歌,而荀勖的做法将清商乐引入乐府以被管弦,是清商乐融入了相和乐曲之中,可以说,这种变化使得清商旧辞的本来面貌逐渐消亡^④。

清商旧辞消亡之后,吴歌、西曲由徒歌形式被加以管弦配乐,以相和的方式演奏,成为所谓的清商新声,这就是《乐府诗集》所录的《清商曲辞》,因此《乐府诗集》所录的清商曲辞不过是南朝吴歌、西曲的代名词罢了^⑤。这是清商乐概念扩大(或者说被偷换)的重要时期,这一时期事实上是吴歌、西曲以清商乐之名成为乐府机构丝竹相和、歌声相和和打击乐相和演奏的主要内容。但同时,我们依然认为,一部分吴歌西曲在调式上与清商旧声具有普遍的一致性,即调值较高的特点。如“歌儿流唱声欲清,舞女趁节体自轻”^⑥、“且养凌云翅,俯仰弄清音。所望浮丘子,旦夕来见寻”^⑦、“长袂必留客,清哇咸绕梁”^⑧,除了与汉魏清商乐普遍的一致性外,部分清商新曲还有一个特点,便是节奏加快而繁复。如“采菱调易急,江南歌不缓。……不怨秋夕长,常苦夏日短。……殷勤诉危柱,

^① 详参曾智安《“清商”概念的三层内涵及相关的几个问题》(《中国中古文学论文集》,第568页)指出:“清商概念从总体上分别侧重于三个不同的内涵。这三个内涵分别是:一、乐声本身,包括音、调式和调式音乐;二、乐声风格;三、官署制度”。曾智安《清商曲辞研究》(北京大学出版社,2009年版)第一章《清商内涵的历史演变》,第一节《“清商”内涵从乐声学范畴向乐种学范畴的转变》、第二节《曹魏清商署的设置与“清商”内涵的衍变》,其内容与《“清商”概念的三层内涵及相关的几个问题》一致。本文认为,其以《“清商”所指音阶新论》(第10页)小节以清商为音阶,按,音阶、调式是一个概念的两称。但是,作为“清商音阶”、燕乐音阶以及现存民间的“苦声音阶”,一般认为属于后起概念(参看吕光《论燕乐音阶》,《中国音乐学》1986年第2期、杜亚雄《对“燕乐音阶”再思考的再思考》,音乐研究,2010年第3期),故本文不称音阶而称调式。

^② 其认为汉魏时期古诗十九首等清商乐只是悲伤的音乐,无关乎调高调低,这种说法武断。

^③ 《乐府诗集》卷二十六,相和歌辞题解,第376页。

^④ 王运熙《乐府诗述论》中《清乐考略》指出:清乐及其歌辞,依照时代前后,可分为两个阶段。前一阶段是汉魏阶段,是清商旧乐阶段;后一阶段是六朝阶段,是清商新声阶段。见第195页。王先生在论述清商旧乐时,其概念与相和歌多有相混,认为西汉乐府中各地的俗乐均是清商乐的来源,相和歌也大多是清商旧乐,误。但王先生引史证清商旧曲消亡的论述是颇为准确的:参见第212-214页。

^⑤ 以江南新声(吴歌西曲之属)为清商乐,北魏孝文帝、北魏宣武帝、隋文帝时均是如此。隋文帝甚至认为吴歌西曲是“华夏正声”。见《乐府诗集》卷四十四,第638页,“清商曲辞”总题解。

^⑥ (梁)张率,《白紵歌辞》,《乐府诗集》卷五十五,第802页;《玉台新咏》卷九,第423页。

^⑦ 沈约《夕行闻夜鹤》,《玉台新咏》卷九,第443页。

^⑧ 梁武帝《戏作》,《玉台新咏》卷七,第273页。

慷慨命促管”^①、“弹箏北窗下，夜响清音愁。张高弦易断，心伤曲不道”^②、“高张生绝弦，声急由调起”^③。这种高音调性在唐代燕乐二十八调的清商调中依然可以反映出来，尤其可以通过日本宫廷雅乐（唐代燕乐）中直观地听出来^④。

本文认为，清商乐是中国音乐史上一个以乐理属性命名的重要乐种，比起“鼓吹乐”、“相和乐”以演奏方式命名的乐种，清商乐的概念和包罗对象必然与之有所重复。“清商”最初是用以指以商、角、徵、羽等音为主音的高于宫音的调式音乐，在调值上比传统的雅乐约高一到三个全音的高度，楚声、荆轲《易水歌》、东汉末年的民间乐歌、后世之琴曲、隋唐燕乐、词、戏曲、今日的民歌中都存在这种高音调式^⑤。也就是说，清商乐的音高调高和“相和三调”的音高调高有一致性，所以荀勖才将清商乐引入相和乐曲并归入“三调”之中。我们不能简单判定相和三调来源于清商乐，或者清商乐来源于相和三调，这两者是因为拥有音高调高的一致性最终合流的关系，两者各有本源。汉魏之际的清商乐是民间徒歌，并不付诸丝竹配乐而行；“相和三调”是乐器音调，西汉宫廷歌就有^⑥。三调只是与清商乐具有一致的音高属性而已。吴歌西曲也最早是徒歌，其具体调式调性文献不足征。但快配乐化之后依然总归于清商乐，则必然有调性上的一致之处。由于高音调式及灵活的转调，清商乐在听觉上要妙入神，这便是乐声风格的清商乐的普遍特征了。当这些高音调式的音乐与传统的低音调式的音乐组合成一组套曲的时候，这种套曲便也被称之为相和大曲^⑦，如梁武帝时三朝大会是首先演奏的《相和五引》^⑧，即是以清商三调配合其他调式的音乐断章组成的音乐大曲。

^① 谢灵运《道路忆山中》，《文选》卷二十六，第1247页。

^② 梁武帝《弹箏》，《玉台新咏》卷十，第511页。

^③ 颜延之《秋胡诗》，《文选》卷二十一，第1006页。

^④ 例如，优酷视频《日本雅乐·杵越调·承和乐》：http://v.youku.com/v_show/id_XMzI5ODMwMTk2.html；优酷视频《日本雅乐·武昌乐》：http://v.youku.com/v_show/id_XMzI5ODMzMjM2.html；优酷视频《日本雅乐·平调·越天乐》：http://v.youku.com/v_show/id_XMzA0NjMyMTky.html；优酷视频《日本雅乐·甘州》：http://v.youku.com/v_show/id_XMzM5ODA4NTY0.html。

^⑤ 荆轲《易水歌》“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”，《史记》云：“轲使高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声。又前而为此歌，复为羽声慷慨。”见《乐府诗集》卷五十八，第849页。《梦溪笔谈》卷七“声音高下”条云“今教坊燕乐比律高二均弱”（《梦溪笔谈全译》，贵州人民出版社1998年版，第210页），可见，由唐到宋也是乐准被逐渐抬高。另外，今天流传在陕北的信天游也就有高音调式的属性，朱青《由〈蓝花花〉看陕北信天游调式调性的特点》一文指出，在陕北民歌中，结尾在商音上的比较多，用商音为主音，同时加入偏音4（笔者注：清角）来谱写歌曲，这是陕北民歌的一大特色。见《陕西教育》，2010年第6期。

^⑥ 《旧唐书·音乐志》：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。”

^⑦ 相和歌并不是由但歌发展而来，相和歌具有“通奏歌曲”的特征，容易形成大曲。而清商乐则是“分节歌曲”，通常以小曲出现。参见漆明镜《平、清、瑟三调之于相和、清商》，《文化艺术研究》，2011年第1期。另可参杨荫浏《中国古代音乐史稿》：“据记载来看，在魏晋时代，在《相和歌》中可能已有转调的应用，也可能把若干个歌曲连接起来唱奏，而构成了一种组曲的形式。”参见第143-144页。

^⑧ 《乐府诗集》卷二十六沈约所拟歌辞《宫引》云：“八音资始君五声，兴比和乐感百精。优游律吕被咸英。”《商引》云：“司纪兑奏西音，激扬钟石和瑟琴，风流福被乐愔愔。”《角引》云：“萌生触发岁在春，《咸池》始奏德尚仁，沾滞以息和且均。”《徵引》云：“执衡司事宅离方，滔滔夏日火德昌，八音备举乐无疆。”《羽引》云：“玄英纪运冬冰泮，物为音本和且悦，穷高测深长无绝。”（见第380-381页）宫音之外，其余皆系四时。其《宫引》下题解云：“《晋书·乐志》曰：五声，宫为君，宫之为言中也。中和之道，无往而不理焉。商为臣，商之为言强也，谓金性之坚强也。角为民，角之为言触也，谓象诸阳气，触物而生也。徵为事，徵之为言止也，言物盛则止也。羽为物，羽之为言舒也，言阳气将复，万物草育而舒生也。是以闻宫声使人温良而宽大，闻商声使人方廉而好义，闻角声使人惻隐而仁爱，闻徵声使人乐养而好施，闻羽声使人恭俭而好礼。”《隋书·乐志》曰：“梁有相和五引，三朝第一奏之，陈氏因焉。隋文帝开皇中，改五

清商乐在配乐进入乐府之后，成为文人拟作的乐体渊源。因此，清商乐曲被支离为“相和三调”（或称为“清商三调”）将纳入相和体系中，并且混入楚调，虽然是对清商乐整体的破坏，实质上是有利于清商乐地位的上升。相和乐曲中的清商乐多以套曲“多引”或“多解”的形式出现，是清商乐适应相和演奏形式而发生的转变^①。我们举曹操《苦寒行》为例^②：

曹操本辞（清商乐）	晋乐府所奏（相和歌·清调曲）
北上太行山。艰哉何巍巍。羊肠坂诘屈。车轮为之摧。树木何萧瑟。北风声正悲。熊黑对我蹲。虎豹夹路蹄。溪谷少人民。雪落何霏霏。延颈长叹息。远行多所怀。我心何怫郁。思欲一东归。水深桥梁绝。中路正徘徊。迷惑失故路。薄暮无宿栖。行行日已远。人马同时饥。担囊行取薪。斧冰持作糜。悲彼东山诗。悠悠使我哀。	北上太行山。艰哉何巍巍！太行山，艰哉何巍巍！羊肠坂诘屈。车轮为之摧。（一解） 树木何萧瑟。北风声正悲。何萧瑟，北风声正悲。熊黑对我蹲。虎豹夹道啼。（二解） 溪谷少人民。雪落何霏霏。少人民，雪落何霏霏。延颈长叹息。远行多所怀。（三解） 我心何佛郁。思欲一东归。何佛郁，思欲一东归。水深桥梁绝。中道正徘徊。（四解） 迷惑失径路。暝无所宿栖。失径路，暝无所宿栖。行行日以远。人马同时饥。（五解） 担囊行取薪。斧冰持作糜。担囊行取薪。斧冰持作糜。悲彼东山诗。悠悠使我哀。（六解）

引为五音。唯迎气於五郊，降神奏之。《月令》所谓‘孟春其音角’也。”按古有清角、清徵之流，此则当声为曲，即五音是也。《唐书·乐志》曰：“五郊迎气，各以月律而奏其音。”盖因隋旧制云。其云“宫为君”，盖以宫音为主音，商、角、徵、羽皆以宫音为参照而逐渐增高音调。

^① 逯钦立《“相和歌”曲调考》（详参《文史》第十四辑）也注意到这种变化，但是其认为：“清商三调是相和歌的变体”，“相和歌本身不分‘解’，自因其本身是一种清唱”，逯钦立先生将“相和歌”看作是清唱的徒歌，而以清商三调是这种清唱的变体（见第225-226页）。这种观点与本文的观点恰恰相左。本文认为“相和歌”在概念上等同于“相和乐曲”，“相和”是乐府机构一种演奏体系，包括歌声和歌声、丝竹管弦和歌声和打击乐和歌声三类，相和歌便是使用这种演奏方式演奏的乐曲。这种演奏方式自西汉乐府机构就有明切的使用记载，比徒歌形式的清商乐和但歌在建安后期邺下铜雀三祖风流之际进入乐府要早得多。至于逯钦立先生所云相和歌本身不分“解”，是其将清商乐徒歌看作是相和歌了。逯钦立先生后又认为“‘大曲’是‘瑟调曲’的变体”，这一说法需要稍作修正。逯钦立先生认为“王僧虔仍然把‘大曲’和‘大曲’的正体‘瑟调曲’放在一块，混而不分。直到沈约才把‘大曲’从‘瑟调曲’中分出来。沈约所以能做这种分门别类的工作，原因在于那时候的‘大曲’，已经由附庸‘蔚为大国’，不是‘瑟调’所能统治的了”（230-231页）。本文作以下修正：首先，“大曲”按时间先后，有魏晋大曲和南朝新式（艳趋）大曲两个不同概念。沈约所著的是《宋书》，是以南朝宋初的乐府演奏制度的实际加以著录，而王僧虔是在《大明三年宴乐技录》中将“魏晋大曲”并入“瑟调”，已经是刘裕立国之后三十年了。不能因沈约生在王僧虔后，就认为是“魏晋大曲”是从“瑟调”而来。魏晋大曲十五曲，皆是歌三曹等歌辞，且次序完整，张永《元嘉技录》已录。沈约著《宋书》，当时以《元嘉技录》所录为一代之制，而不取王僧虔《技录》，故产生了这种王僧虔不著“魏晋大曲”而沈约著录“魏晋大曲”的现象。“瑟调曲”在南朝与吴歌西曲进一步结合，形成了新的大曲形式，逯钦立先生所云“‘大曲’是‘瑟调曲’的变体”，不应包括“魏晋大曲”，而是对唐代大曲产生重要影响的南朝新式大曲。故稍作修正说明。逯钦立先生该文对瑟调音律的论述，有很大的参考价值，详见后文引述。

^② 《乐府诗集》卷三十三相和歌辞八，第496页。

这种情况应该是清商乐在配乐演奏后发生改变的普遍现象。在《乐府诗集》相和歌辞所录平调、清调、瑟调及楚调中皆有反映，只是往往因本辞散佚或乐府不载而不得篇篇俱到。这种清商乐融入相和乐曲的情况从晋到南朝，实际上使得清商乐曲步入丝竹雅乐系统中。从而成为诗人广泛拟作的对象。因此，我们讨论清商乐对边塞诗的影响，主要从相和乐曲中的平调、清调、瑟调及楚调进行考察。

平调、清调、瑟调被称为“清商三调”。其调性特征学界曾热烈讨论，争议也颇大，其原因与《魏书》、《通典》、《册府元龟》、《玉海》的文献记载混乱矛盾有直接关系。但基本学界都认为，清商三调中包含了清商乐的调式。对于楚调则关注较少。本文认为，楚调之中有与清商乐音高较为一致的普遍属性，因此，清商乐也被强行与房中乐等汉代楚声扯上渊源关系^①。《乐府诗集》相和歌辞中所录楚调，也包含了清商乐的支脉，如楚调《怨歌行》^②：

曹植本辞（清商乐）	晋乐府所奏（相和歌·楚调曲）
明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。借问叹者谁？言是客子妻。君行逾十年，孤妾常独栖。君若清路尘，妾若浊水泥。浮沉各异势，会合何时谐？愿为西南风，长逝入君怀。君怀时不开，妾心当何依？	明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。（一解） 借问叹者谁？自云客子妻。夫行逾十载，贱妾常独栖。（二解） 念君过于渴，思君剧于饥。君为高山柏，妾为浊水泥。（三解） 北风行萧萧，烈烈入吾耳。心中念故人，堕泪不能止。（四解） 沉浮各异路，回合当何谐？愿作东北风，吹我入君怀。（五解） 君怀良不开，贱妾当何依？恩情中道绝，流止任东西。（六解） 我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别後莫相忘。（七解）

因此，相和三调与楚调，在音乐上都与清商乐有渊源。相和三调也称“清商三调”，其清商乐特性最为鲜明且各有变化。那么，具体的平、清、瑟三调的调性如何呢？

^① 《旧唐书·音乐志》：“平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声也。汉世谓之三调。”（见第717页）；《乐府诗集》卷二十六引此内容，后又云“又有楚调、侧调。楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调生于楚调，与前之三调，总谓之相和调。”（见第376页，按，中华书局标点本《乐府诗集》将这段文字全视为《旧唐书·音乐志》之引文，误。）

^② 《乐府诗集》卷四十一相和歌辞十六，第610-611页。

杨荫浏《中国古代音乐史稿》引《魏书·乐志》宋版原文“平调以宫为主，清调以商为主，瑟调以角为主”^①而制成下表，并解释云：“用现在的说法来说，平调相当于 fa 调式，清调相当于 sol 调式，角调相当于 la 调式。”^②

十二律 相和三调	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟	清姑洗
平调	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫				
清调			商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		
瑟调					角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角

表 1：杨荫浏“相和三调”（清商三调）音程关系图

我们也应该注意清商乐不可能完全与以上三调相匹配，况且真实情况下，一首完整的清商乐旋律灵活多变，其乐器演奏也可能出现旋宫转调的情况，不可能一宫一调演奏到底。本文认为，三调的区分在于起始的音高，也就是说，调头分别为平、清、瑟三调。《乐府诗集》中将很多清商乐歌辞分别收在清平瑟三调之下，我们不能机械地分析看待。

^① 按，此即音乐学界争论纷纭的“陈仲儒论乐”问题。三句话除了《魏书》之外，《通典》、《册府元龟》、《玉海》均有记载，然而颇不相同。《通典》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主”、《册府元龟》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以徵为主”、《玉海》曰“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以羽为主”。中华书局点校本《魏书》据《通典》改为“瑟调以宫为主，清调以商为主，平调以角为主”，见文第 2835 页及校勘记第[二四]条。音乐学界对这三句话的文献问题以及乐理问题争论颇多。例如丁承运《清商三调音阶调式考索》（《音乐研究》1989 年第 2 期）认为，文献之误的原因是各朝黄钟宫的音高不同而以当代臆测前代导致的混乱。徐荣坤《释相和三调及相和五调》（《天津音乐学院学报（天籁）》2005 年第 1 期）认为原文当为应该是“平调以徵为主”，因为以传统民乐作为实物考察，应用最多的是徵调式，应用最少的是角调式，相和歌没有任何理由这样奇怪。丁承运《汉唐清商乐调研究》（《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，第 127-148 页）认为三调关系复杂，陈仲儒为了校订雅乐的需要，并非就俗乐音阶的实际而言。而俗乐实际中，“清商三调”实际上是一种转弦关系，是一种简易便捷的古琴调弦方法。再按，“调弦方法”说实本明人朱载堉《乐律全书》卷十八（四库全书本）：“按《魏书·乐志》曰：‘平调以角为主，清调以商为主，瑟调以宫为主。’已上三句，互见杜氏《通典》、《文献通考》，而人不晓其义。盖琴家谓琴一为宫，二为商，三为角，又谓黄钟为诸均主。……以角为主者，先上第三弦，吹黄钟律管令与散声协，是为平调也。以商为主者，先上第二弦，吹黄钟律管令与散声协，是为清调也；以宫为主者，先上第一弦，吹黄钟律管令与散声协，是为瑟调也。由是推之，古调当先上第四弦，吹黄钟以协之。而魏志不言者，盖古调乃琴之正调，而平清瑟皆变调也。”此说认为清商三调一个比一个音域低浊（古人以清浊言高低），且部在雅乐正音之下，与清商乐的本质南辕北辙。故大谬不然。这种说法清人即予以批驳，曹庭栋《琴学》（清乾隆刻本）外篇云：“是即以第五弦定黄钟，循环次第亦无不合，奚止于一二三四弦哉！愚谓平清瑟三调，非定弦之法，盖用声高下之准也。平调谓以正律为五声，清调谓以半律为五声，瑟调谓以再半律为五声。瑟即琴瑟之瑟，瑟弦高张，有用再半律者，故曰瑟调。凡此三调五声，更互叠用，之间必以一声贯其始终。抑扬反覆，总不相离，使五声成文而不乱也。平调以角为主者，正律声平而角又为五声之中，所以使高下适得其平也。清调以商为主者，半律声清，而商为次浊，所以济其清也。瑟调以宫为主者，再半之律声极喑杀，而宫则声之最浊，所以和其喑杀也。”本文认为，三调的基本关系是平调比雅乐调高，清调比平调高，瑟调最高。曹庭栋、杨荫浏的说法符合清商乐入相和歌的事实。

^② 引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》第 133 页。

清商乐中的高腔调式具有高亢、凄厉、悲壮等审美感染力，给诗人以战争和边塞的想象。

一、音乐性改变与《燕歌行》的边塞化

平调中有晋乐府所奏二首《燕歌行》（曹丕作辞），其配乐演奏中被割裂为六解或七解。我们注意到，其第五解都出现了“清商”或与之相关的音乐提示，这种音乐提示告诉我们，在第五解，其音乐具有纯正的清商乐特征：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。 一解	别日何易会日难，山川悠远路漫漫。 一解
群雁辞归鹤难翔，念吾客游多思肠。 二解	郁陶思君不敢言，寄书浮云往不还。 二解
慊慊思归恋故乡，君何淹留寄他方。 三解	涕零雨面毁形颜，谁能怀忧独不叹。 三解
贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘。 四解	耿耿伏枕不能眠，披衣出户步东西。 四解
不觉泪下沾衣裳，援瑟鸣弦发清商。 五解	展诗清歌聊自宽，乐往哀来摧心肝。悲风清厉秋气寒，罗幄徐动经秦轩。 五解
短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。 六解	
星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。 七解	仰戴星月观云间，飞鸟鸣晨声可怜。留连顾怀不自存。 六解

我们注意到《燕歌行》的前五解有音乐主题的一致性，即诗人音乐想象的一致性特点：咏秋凉、雁归、游子思妇。如果我们套用后世诗文评中常用的“古意”概念来描绘作为乐府歌辞的《燕歌行》的文学风格，则是哀怨、萧瑟而缠绵凄惻的意境，这种意境具有集体性，诗人想象的意象受到音乐意境的引导或制约。魏明帝的五句《燕歌行》、陆机《燕歌行》均与这种悲怨的“古意”相一致^①。

从晋乐府演奏的《燕歌行》的第五解、第六解可以看出，相和三调概念的“平调”不是固定不变的。第五解出现“清商”、“清歌”，应该是相对于“平调”商音的一次转调或高八度；而七解的《燕歌行》更在第六两解出现了“短歌”的变化，“短歌”实际上是节奏加快而急促。也就是说，《燕歌行》的前四解是稳定的，而从第五解开始，出现了高音调、快节奏的旋律唱段，并且这种唱段是不稳定的，或者说是灵活的，可唱五解、六解、七解。这种音乐性的灵活变化实际上是清商乐融入相和乐曲后普遍有的现象。所谓的相和中的“清商三调”其实只是调头或前数解较为稳定，后面均可有转调和增饰之处。

^① 魏明帝《燕歌行》云：“白日晼晼忽西倾，霜露凄凄涂阶庭。秋草卷叶摧枝茎，翩翩飞蓬常独征，有似游子不安宁。”陆机《燕歌行》云：“四时代序逝不追，春风习习落叶飞，蟋蟀在堂露盈墀，念君远游常苦悲。君何缁然久不归，贱妾悠悠心无违。白日既没明灯辉，寒禽赴林匹鸟栖。双鸿关关宿河湄，忧来感物睇不晷。非君之念思为谁？别日何早会何迟！”并见《乐府诗集》卷三十二，第470页。

谢灵运《燕歌行》云：“孟冬初寒节气成，悲风入闺霜依庭。秋蝉噪柳燕栖楹，念君行役怨边城。君何崎岖久徂征，岂无膏沐感鹤鸣。对酒不乐泪沾缨，辟窗开幌弄秦筝。调弦促柱多哀声，遥夜明月鉴帷屏。谁知河汉浅且清，展转思服悲明星。”^①我们以两句一解的晋乐府模式划分，到了第五解，也出现了“调弦促柱”的音乐变化。更为重要的是，歌辞中首先出现了“念君行役怨边城”的边塞意象。可以说，《燕歌行》出现了游子思妇之外的另一种闺怨情结，即征夫思妇的情结。这种音乐哀想，在南朝逐渐和游子思妇主题共同构成乐府诗的两大哀怨主题。

《燕歌行》从单纯的思妇怀念远方丈夫到思妇旷怨征役远戍，这种变化可以看作是音乐与文学上共同踵事增华的结果。首先，音调高扬凄厉的清商乐对汉民族“以悲为美”的音乐审美心理完成了普遍性的塑造，在这种“音响一何悲”、“慷慨有余哀”的音乐氛围中，产生了对于悲哀心理的刻意演唱，从而产生了苦寒、寡居、相思、丧挽、孤儿、弃妇、征人、悲秋、叹逝等等题材的乐府曲，或者说，表达这一类情感的徒歌俗曲被乐府加以大量吸收演奏，我们不能简单地认为汉魏时代宴飨筵席上演奏的《薤露》、《蒿里》等丧歌是战乱黑暗时代人们生命短促朝不保夕的深邃忧虑观念造成的，其实当时人们注重的只是悲凄的音乐美，曲名的本意本事早就被泛化了。泛化之后，文人的拟作自然是“赋题法”加“音乐想象”，从而产生新的歌辞。新的歌辞在表达共同的属性——哀伤的同时，引入新的哀伤素材，比如曹操写董卓之乱的实事以发哀情；曹植引宕子思妇来敷衍哀情，在这种有主观音乐情感主导和推动的歌辞创作中，征夫思妇的哀伤必然会被诗人引入，而越是有普遍性的哀伤，越容易保持持续的影响力。因此，游子思妇和征人思妇，成为两大并行的普遍主题，至唐代亦流衍不废。其次，正如钟嵘《诗品序》所云“若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯是候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞官，或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边，塞客衣单，孀闺泪尽；或士有解佩出朝，一去忘反；女有扬蛾入室，再盼倾国。凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？”^②文学的创作也是缘情绮靡，深欲穷写衷肠，当哀怨的主调成为描写中心时，必然会对这种情感的来源作种种想象和设置，因此，如钟嵘所概括的几大共同性、普遍性诗歌“古意”，便无数次、长期性得到诗人的青睐。正是这样，征夫思妇必然在魏晋时代的大环境中产生，是音乐和文学共同塑造的结果。

^① 《乐府诗集》，第470页。“谁知河汉浅且清”，疑源于《古诗十九首》中“迢迢牵牛星”一首，与燕歌行同属汉魏清商乐，旋律也应相近，故诗人的音乐想象波及此。

^② 《中华古文论释林·魏晋南北朝卷》，北京大学出版社，2011年版，第368页。

《燕歌行》的音乐应该在梁元帝时代或稍前发生了重大的变化。可以说，汉魏旧曲的调性整体性地发生了改变，从而引发了歌辞的变化。《乐府诗集》录梁元帝、萧子显、王褒三首《燕歌行》^①：

王褒《燕歌行》	梁元帝《燕歌行》	萧子显《燕歌行》
初春丽日莺欲娇，桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶，杨柳拂地散千条。陇西将军号都护，楼兰校尉称嫖姚。自从昔别春燕分，经年一去不相闻。无复汉地长安月，唯有漠北蓟城云。淮南桂中明月影，流黄机上织成文。充国行军屡筑营，阳史讨虏陷平城。城下风多能却阵，沙中雪浅诤停兵。属国少妇犹年少，羽林轻骑数征行。遥闻陌头采桑曲，犹胜边地胡笳声。胡笳向暮使人泣，还使闺中空伫立。桃花落，杏花舒，桐生井底寒叶疏。试为来看上林雁，必有遥寄陇头书。	燕赵佳人本自多，辽东少妇学春歌。黄龙戍北花如锦，玄菟城前月似蛾。如何此时别夫婿，金羁翠眊往交河。不闻入汉去燕营，怨妾愁心百恨生。漫漫悠悠天未晓，遥遥夜夜听寒更。自从异县同心别，偏恨同时成异节。横波满脸万行啼，翠眉暂敛千里结。并海连天合不开，那堪春日上春台。乍见远舟如落叶，复看遥舸似行杯。沙汀夜鹤啸羈雌，妾心无趣坐伤离。翻嗟汉使音尘断，空伤贱妾燕南垂。	风光迟舞出青蘋，兰条翠鸟鸣发春。洛阳梨花落如雪，河边细草细如茵。桐生井底叶交枝，今看无端双燕离。五重飞楼入河汉，九华阁道暗清池。遥看白马津上吏，传道黄龙征戍儿。明月金光徒照妾，浮云玉叶君不知。思君昔去柳依依，至今八月避暑归。明珠蚕茧勉登机，郁金香特醼香衣。洛阳城头鸡欲曙，丞相府中乌未飞，夜梦征人缝狐貉，私怜织妇裁锦绯。吴刀郑绵络，寒闺夜被薄。芳年海上水中凫，日暮寒夜空城雀。

这便是在《周书·王褒传》称为“竟为凄切之词”的《燕歌行》^②，我们来分析这三首诗发现其实“凄切”的印象并不明显，梁元帝和萧子显诗中最多也是“相思之苦词”，且多集中在后半部分。我们一般都认为受儒家讨论音乐与政治关联性的功利主义文艺观影响的史官论调是不尽科学的^③，可以不必较真。这一组《燕

^① 并见《乐府诗集》卷三十二，第472页。

^② 此材料上文已引。《周书·王褒传》：“褒曾作《燕歌行》，妙尽关塞寒苦之状，元帝及诸文士并和之，而竟为凄切之词”（卷四十一，第731页）。

^③ 如上文引“太康末，京洛为《折杨柳》之歌，……是时三杨贵盛而被诛灭”，也是如此。仅为我们保留了《折杨柳》流行于西晋初年的证据。再如白居易《法曲歌》：“法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙”，将安史之乱的原因都归咎于胡乐。按，这种思想出自《礼记·乐记》：“治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困。声音之道与政通矣！宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无怙悖之音矣。宫乱则荒，其君骄；商乱则陂，其官坏；角乱则忧，其民怨；征乱则哀，其事勤；羽乱则危，其财匮。五者皆乱，迭相陵，谓之慢。如此则国之灭

歌行》的后半部分基本上都是转入闺阁之思，但是开篇的描写与之前的《燕歌行》大不相同。在此之前的开篇都是“秋风”、“孟冬”的萧飒衰败意境，而梁元帝、萧子显、王褒的《燕歌行》，开篇却变成面目迥异的“春日”意境描写：“风光迟舞出青蘋，兰条翠鸟鸣发春。洛阳梨花落如雪，河边细草细如茵”、“初春丽日莺欲娇，桃花流水没河桥。蔷薇花开百重叶，杨柳拂地散千条”，这种集中的意象转型变化，定然背后的因素是音乐性态的改变。也就是说，梁元帝时代所演奏的《燕歌行》，并非中原旧曲的原貌，音乐性的新变导致了其歌辞拟作发生了明显的转变。

《燕歌行》的音乐形态在南梁发生了什么样的变化呢？

我们不能简单断定曹丕创制的《燕歌行》在南梁亡佚失传，而更大的可能应是音乐自身求新求变的发展结果。我们以诗人音乐想象由**秋景到春景**的转变来入手，这种变化背后，实际上是音乐调式的变化。成公绥《啸赋》云：“发徵则隆冬熙蒸，骋羽则严霜夏凋。动商则**秋霖**春降，奏角则**谷风**鸣条。”李善注引张湛曰：“**商，金音，属秋**，南吕，八月律；**角，木音，属春**，夹钟，二月律；羽，水音，属冬，黄钟，十一月律；徵，火音，属夏，蕤宾，五月律。”^①相和乐曲的五声引除《宫引》外，均是每一种固定调式的音乐与春夏秋冬四季之一联系起来。《商引》则秋；《角引》则春；《徵引》则夏；《羽引》则冬^②。也就是说，清商调式给人的印象往往与秋气萧条相关，故曹丕《燕歌行》首句便云“秋风萧瑟天气凉”。如果调式继续升高，到清角之调，则当时这种音乐文化传统和审美认知，必然是春日载阳之类的歌辞了。也就是说，《燕歌行》在梁元帝时代音调更高，节奏更急，因此出现了音乐想象从秋景向春景的转化。如果以沈约《昭君辞》中“试作阳春曲，终成苦寒歌”^③来作类比，则《燕歌行》恰恰相反，原为苦寒歌，终成阳春曲了。

这种调式升高的直接原因应该是受了江陵西曲中高音调式的影响，甚至有可能《燕歌行》的开头加入了西曲的“艳”，成了“艳歌《燕歌行》”^④。而且，“艳”作为曲前的点缀，其音乐灵活性较高，故而对音乐想象的影响更大。如庾信的《燕歌行》：

代北云气昼昏昏，千里飞蓬无复根。寒雁丁丁^{一作咄咄}渡辽水，**桑叶**纷纷落蓟门。
晋阳山头无箭竹，疏勒城中乏水源。属国征戍久离居，阳关音信绝能疏。原得鲁

亡无日矣！郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣！桑间濮上之音，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私而不可止也”，反映了儒家极端功利主义的文艺观。参见《十三经注疏》（北京大学点校本）卷第三十七，第1077-1078页。

^① 《文选》卷十八，第869页。

^② 参见《乐府诗集》卷二十六，相和歌辞，沈约、萧子云所作《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》，见第381-382页。

^③ 《玉台新咏笺注》卷五，第183页。

^④ 关于“艳”的音乐特征，详见下文“作为音乐概念的‘艳歌’与《白马篇》”。

连飞一箭，持寄思归燕将书。渡辽本自有将军，寒风萧萧生水纹。妾惊甘泉足烽火，君讶渔阳少阵云。自从将军出细柳，荡子空床难独守。盘龙明镜饷秦嘉，辟恶生香寄韩寿。春分燕来能几日，二月蚕眠不复久。洛阳游丝百丈连，黄河春冰千片穿。桃花颜色好如马，榆筴新开巧似钱。蒲桃一杯千日醉，无事九转学神仙。定取金丹作几服，能令华表得千年。

庾信是一个充分运用音乐想象进行文学创作的高手。从布局上讲，燕地风貌成为开篇，紧扣诗题，由于“艳”的繁复渲染，边塞、春景、征夫、思妇大开大阖，收放自如。其收尾转为游仙风格，原因是“趋”的乐曲采用了游仙风格的舒缓音乐，如笙类乐器或笙箫曲之类，因此末尾的游仙之辞，依然是音乐影响文学的产物^①。

梁陈时代的“新《燕歌行》”，在唐代依然有流传。陶翰《燕歌行》云“请君留楚调，听我吟燕歌。”^②可见其“艳”的音乐特征的保留（乐府中常用“荆艳楚舞”形容楚调特色，可见《燕歌行》与梁元帝时的曲子接近）。正因为这样一首高亢起头又转悲凉的《燕歌行》曲子，才会出现高适颇负盛名的边塞诗《燕歌行》。

平调曲在演奏中逐渐发生调式升高以及变调的现象，并不只有《燕歌行》一例。比如《猛虎行》，王僧虔《大明三年宴乐技录》与《燕歌行》同列在七首平调曲之中^③。但是自陆机开始就云“急弦无懦响，亮节难为音”^④，可见节奏明显的加快了，故而使谢灵运产生了“伐鼓功未著，振旅何时从”^⑤的音乐感染，亦使储光羲产生了“彩章耀朝日，牙爪雄武臣”^⑥的音乐想象。

瑟调中的《陇西行》，也是在梁陈时代成为一首边塞乐府诗。《陇西行》的古辞“天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅。凤凰鸣啾啾，一母将九雏。顾视世间人，为乐甚独殊。”是与《步出夏门行》相同的，故《陇西行》下云“一曰《步出夏门行》”^⑦。产生这样接近于游仙的古辞，与音乐旋律和笙箫乐器的使用有关。到了梁陈时代，从表面上看，《陇西行》发生了“赋题”的自由变化，实际上应该也是音乐进入鼓角横吹曲的原因。如简文帝《陇西行》云“《出塞》岂成歌，经川未遑汲”^⑧。

^① 关于游仙诗和音乐的关系，学界尚未见有专文探讨。按，从游仙诗的材料来看，相和乐曲之中笙箫之类的乐器作为相和大曲或相和单曲固定的“引曲”和“送声”的演奏使用对游仙诗的音乐想象有巨大影响。详参本文附录（三）《论游仙诗与音乐的关系》一文。

^② 《乐府诗集》，卷三十二，第475页。

^③ 《乐府诗集》卷三十解题引，见第441页。

^④ 陆机《猛虎行》，《乐府诗集》卷三十一，第463页。

^⑤ 谢灵运《猛虎行》，《乐府诗集》卷三十一，第463页。

^⑥ 储光羲《猛虎行》，《乐府诗集》卷三十一，第464页。

^⑦ 见《乐府诗集》，卷三十七，第542页。

^⑧ 见《乐府诗集》，卷三十七，第543页。

二、《从军行》的音乐与文辞

胡大雷《中古“从军”诗作的叙写模式》（《柳州师专学报》2008年第4期）从文学性角度分析了《从军行》不同时代的大致风貌。指出了《从军行》古题的两个叙写模式，第一是“概括化虚拟化的‘苦哉远征人’叙写”，在其引左延年的《从军行》（苦哉远行人）之后，又引《乐府解题》“《从军行》，皆军旅苦辛之辞”。并指出从陆机到颜延之、江淹、沈约的拟乐府《从军行》均非常一致地保持了这种概括化虚拟化的苦辛叙写。但胡大雷认为，这种苦辛叙写，是陆机开始发扬光大的，这就忽略了清商乐凄苦的音乐性对歌辞文学的影响。第二是梁陈时代的《从军行》，在前辈“苦哉远行人”的基础上加入了“英雄主义乐观化”的点睛之笔。其引梁简文帝、梁元帝、戴嵩、吴均、萧子显、张正见、刘孝仪的《从军行》，认为这些诗含蓄叙写战争造成的离别相思，写战士在沙场上对家乡的思念，并有宫体的时代特色。这两个叙写模式的探讨是非常有意义的，我们可以从中看到《从军行》的两种不同文辞风貌。之后，胡大雷将王褒的《从军行》完全归入北朝，认为是真正继承了《秦风·无衣》一派的传统，并举庾信、卢思道、明余庆的作品，指出其气势恢宏的特点。这就忽略了南北文学的一致之处，王褒的《从军行》没有直接材料证明是入北之后的作品，也不可能继承《秦风·无衣》。

刘珠丽《〈从军行〉创作探源》一文论述则较泛，其考察王粲的《从军行五首》“从军有苦乐”和左延年的《从军行》“苦哉远征人”，认为王粲的作品早于左延年，是其重点，本文认为这种考察并不准确^①，且其考察和对《从军行》乐府创作的影响意义也不大。因为在乐府音乐演奏环境下，决定一首《从军行》对后代拟乐府作品的影响，不在于其是否创作最早，而是其是否被乐府演奏。我们据王僧虔《大明三年宴乐技录》“左延年‘苦哉’《从军行》”^②，也就是说，魏晋乐府的演奏曲《从军行》一直保留到南朝宋，都是歌左延年的《从军行》，那么，这一首《从军行》必然对当时的文人拟作产生最直接的影响。

左延年	陆机	颜延之
-----	----	-----

^① 刘珠丽文认为王粲生活年代（177-217）略早于左延年（约黄初年间 220-226）而认定左延年的《从军行》后出。这种判断并不准确，左延年是黄初年间才入乐府，在其未入乐府之前，其应该已经对清商乐非常熟谙，故能得到文帝的赏识。左延年的《从军行》为乐府演奏的时间并不是其产生的时间。见《齐齐哈尔大学学报》，2011年第3期。

^② 见《乐府诗集》卷三十相和歌辞平调曲一总解题引，见第441页。

苦哉边地人， 一岁三从军。 三子到敦煌， 二子诣陇西。 五子远斗去， 五妇皆怀身。	苦哉远征人，飘飘穷四遐。 南陟五岭巅，北成长城阿。 溪谷深无底，崇山郁嵯峨。 奋臂攀乔木，振迹涉流沙。 隆暑固已惨，凉风严且苛。 夏条焦鲜藻，寒冰结冲波。 胡马如云屯，越旗亦星罗。 飞锋无绝影，鸣镝自相和。 朝餐不免胄，夕息常负戈。 苦哉远征人，拊心悲如何！	苦哉远征人，毕力干时艰。秦初略 扬越，汉世争阴山。地广旁无界， 岳阿上亏天。峽雾下高鸟，冰沙固 流川。秋飙冬未至，春液夏不涓。 闽烽指荆吴，胡埃属幽燕。横海咸 飞骠，绝漠皆控弦。驰檄发章表， 军书交塞边。接镝赴阵首，卷甲起 行前。羽驿驰无绝，旌旗昼夜悬。 卧伺金柝响，起候亭燧烟。逝矣远 征人，惜哉私自怜！
--	--	--

民族音乐界有“苦音音阶”^①一词，正是从乐理上探讨清商、清角等调式音乐表达苦寒悲凉之情的适应性特性。五言诗中涉及到清商乐的，大多有悲哀悲凉的描写，这种审美感知与音乐乐理上的属性也是一致的。清商调容易形成悲苦之音，因此，在《乐府诗集》清调的曲辞中，如《苦寒行》、《豫章行苦相篇》、《苦辛行》等均属于此类。正因为音乐的凄凉属性，导致了诗人拟乐府的想象具有悲凉的指向。这种指向是不约而同的，并不是由某个人轻而易举可以开启一种写作模式的。从上三首《从军行》，“苦哉”的主题是一致的，也与清商乐的凄寒之音对《从军行》的歌辞文学影响相关，其他什么控诉战争对人民的伤害之类的考察结论都不可能是主要原因。

正是因为左延年的“苦音”《从军行》长期占据乐府，这种音乐与文辞的影响一直持续到南朝宋，故而产生了如胡大雷所论的“概括化虚拟化的‘苦哉远征人’叙写模式”，陆机、颜延之、江淹、沈约的《从军行》均保持了这种模式。

我们再回过头来看王粲的《从军诗》，就会发现这五首诗不是“概括化虚拟化的‘苦哉远征人’叙写”，而是直接有针对性的应制之作。第一首是王粲赞美曹操征张鲁的诗，作于建安二十年或稍后^②；第二首至第四首题材都与南征有关，建安十七年冬十月曹操南征孙权过谯郡，王粲代荀彧作与孙权檄^③。与第五首“寒蝉在树鸣”、“朝入谯郡界”相合。建安二十一年曹操又征吴，其余几首《从军

^① 徐荣坤《苦音音阶的由来及其特征》（《音乐研究》，1993年第2期）、《再谈苦音音阶和它的两个特性音Fa与bSi》（《音乐研究》1995年第1期）两篇论文通过各地的大量实证证明“苦音音阶是古代清商音阶、燕乐音阶在民间的传存”这种说法是完全正确的，Fa与bSi均属于高腔音阶。

^② 首先作者应是王粲，左延年入魏时间在王粲卒后。详见刘珠丽《从军行创作探源》，《齐齐哈尔大学学报》，2011年第3期。王粲《从军行》“从军有苦乐，但问所从谁”一首，此据《文选》卷二十七所引《三国志·魏志》，是王粲赞美曹操征张鲁的诗，见第1269页。《秦汉文学编年史》同，列在建安二十年（215）十二月，见第657页。《王粲年谱》建安二十一年（216）二月，“作《从军行》其一”，见俞绍初《王粲集》附录二，中华书局，1980年版，第108页

^③ 《王粲年谱》，《王粲集》附录二，中华书局，1980年版，第105页。

行》也可能作于此时^①。应制歌功颂德的需要以及受到“凯乐”的礼乐制度的潜在影响，使得这五首《从军诗》不能完全符合清商乐歌辞的悲苦本色，甚至，王粲主动排斥了清商乐悲苦之调对其歌功颂德的不良影响，如诗中云“将秉先登羽，岂敢听金声”，据前文五音与五行的关系可知，“金声”正是指清商乐。如果王粲的这五首《从军诗》^②依然入乐的话，那么不可能全部是清商乐曲，而是借用当时乐府相和套曲的方式，在第二首和第四首中加入了其他音乐^③，从而冲淡清商乐对歌辞基调的悲苦笼罩：

从军有苦乐，但问所从谁。所从神且武，焉得久劳师。相公征关右，赫怒震天威。一举灭獯虏，再举服羌夷。西收边地贼，忽若俯拾遗。陈赏越丘山，酒肉逾川坻。军中多饒饶，人马皆溢肥。徒行兼乘还，空出有余资。拓地三千里，往返一若飞。歌舞入邺城，所愿获无违。昼日处大朝，日暮薄言归。外参时明政，内不废家私。禽兽憚为牺，良苗实已挥。窃慕负鼎翁，愿厉朽钝姿。不能效沮溺，相随把锄犁。熟览夫子诗，信知所言非。

凉风厉秋节，司典告详刑。我君顺时发，桓桓东南征。泛舟盖长川，陈卒被隰垌。征夫怀亲戚，谁能无此情。拊衿倚舟檣，眷眷思邺城。哀彼东山人，喟然感鹤鸣。日月不安处，人谁获恒宁。昔人从公旦，一徂辄三龄。今我神武师，暂往必速平。弃余亲睦恩，输力竭忠贞。惧无一夫用，报我素餐诚。夙夜自忖性，思逝若抽萦。将秉先登羽，岂敢听金声。

从军征遐路，讨彼东南夷。方舟顺广川，薄暮未安坻。白日半西山，桑梓有余晖。蟋蟀夹岸鸣，孤鸟翩翩飞。征夫心多怀，凄凄令吾悲。下船登高防，草露霑我衣。回身赴床寝，此愁当告谁。身服干戈事，岂得念所私。即戎有授命，兹理不可违。

朝发邺都桥，暮济白马津。逍遥河堤上，左右望我军。连舫逾万艘，带甲千万人。率彼东南路，将定一举勋。筹策运帷幄，一由我圣君。恨我无时谋，譬诸具官臣。鞠躬中坚内，微画无所陈。许历为完士，一言犹败秦。我有素餐责，诚愧伐檀人。虽无铅刀用，庶几奋薄身。

悠悠涉荒路，靡靡我心愁。四望无烟火，但见林与丘。城郭生榛棘，蹊径无所由。藿蒲竞广泽，葭苇夹长流。日夕凉风发，翩翩漂吾舟。寒蝉在树鸣，鸛鹄摩天游。客子多悲伤，泪下不可收。朝入谿郡界，旷然消人忧。鸡鸣达四境，黍

^① 《王粲年谱》认为，《从军行》第二至第五首均作于建安二十一年中的不同时间中的数次军事行动中。见《王粲集》附录二，中华书局，1980年版，第109页。

^② 《文选》录作《从军诗》，见卷二十七“军戎”，第1269。《乐府诗集》录作《从军行》，见卷三十二，第475页。

^③ 第一首、第四首借用了其他音乐。据唐徐坚《初学记》引《古乐府》，左延年另有一首《从军诗》曰：“从军何等乐，一驱乘双駃。鞍马照人白，龙骧自动作。”这一首被胡大雷称为“英雄主义”，与王粲诗比观，很有可能其一其四的创作是受了这首诗的影响。而这一首《从军行》，音乐风格必然与平调的从军行完全不同，根据内容来看，可能受到汉魏时期“秦声何慷慨”一类的音乐的影响。

稷盈原畴。馆宅充酆里，士女满庄馗。自非贤圣国，谁能享斯休。诗人美乐土，虽客犹愿留。

“凉风厉秋节”、“日夕凉风发”、“凄凄令吾悲”、“喟然感鹤鸣”、“蟋蟀夹岸鸣”、“寒蝉在树鸣”这些依然是与清乐的高音调相关的音乐想象，可推测这五首诗中第二首、第三首、第五首（前半截）依然与清商乐相关。

我们可以认为，南朝宋之前的《从军行》基本上是受清商乐的音乐主导，因此具有“苦辛”的特征。实际演奏中，《从军行》列在相和平调套曲，以笙、笛（不同于羌笛）、筑、瑟、琴、箏、琵琶等乐器演奏。但是到了梁陈时代，在鼓角横吹曲流行的大环境中，《从军行》也会使用横吹乐器演奏，如戴嵩《从军行》云“羌笛管中嘶”、张正见《从军行》云“风前喷画角”，皆可证明。

以胡笳胡角演奏的《从军行》，自然会增加苍凉悲壮的音乐想象，而减少凄凉哀伤的心理指向。这样，梁陈时代的《从军行》自然在歌辞风格上有所改变，这种改变，就是胡大雷所说的“在前辈‘苦哉远行人’的基础上加入了‘英雄主义乐观化’的点睛之笔”。依旧是五言的《从军行》，但是凄苦之辞已经大大减少了，我们举简文帝和张正见的拟作为例：

梁简文帝《从军行》其一	张正见《从军行》其一	张正见《从军行》其二
貳师惜善马，楼兰贪汉财。 前年出右地，今岁讨轮台。 鱼云望旗聚，龙沙随阵开。 冰城朝浴铁，地道夜衔枚。 将军号令密，天子玺书催。 何时反旧里，遥见下机来。	胡兵屯蓟北，汉将起山西。 故人轻百战，聊欲定三齐。 风前喷画角，云上舞飞梯。 雁塞秋声远，龙沙云路迷。 燕然自可勒，函谷诟须泥？	将军定朔边，刁斗出祁连。 高柳横长塞，榆关接远天。 井泉含阵竭，风火映山然。 欲知客心断，旄旌万里悬。

胡笳胡角直接将诗人的艺术想象带到关外，清商旧曲的《从军行》被胡笳胡角来吹奏这种变化从此成为《从军行》的主流。这三首诗我们对比的结果是，整齐的对仗句式已经十分完备。唐骆宾王、杨炯、李白的拟作，与之相比，并无二致：

骆宾王《从军行》	杨炯《从军行》	李白《从军行》
平生一顾念，意气溢三军。 野日分戈影，天星合剑文。 弓弦抱汉月，马足践胡尘。 不求生入塞，唯当死报君。	烽火照西京，心中自不平。 牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城。 雪暗凋旗画，风多杂鼓声。 宁为百夫长，胜作一书生。	从军玉门道，逐虏金微山。 笛奏梅花曲，刀开明月环。 鼓声鸣海上，兵气拥云间。 愿斩单于首，长驱静铁关。

《从军行》发展为五律体，其实是南朝时就积累的经验。我们不能把以上三首完全孤立地当作初盛唐时期国力强盛和诗人强烈的时代自豪感自信心报国立功志向的表现，因为他们很大程度上承袭了南朝音乐的想象，模拟了南朝诗人的笔法。

除了使用横吹乐器演奏这种置换变化外，梁陈时代出现了杂有七言的《从军行》，《玉台新咏》称之为“杂句《从军行》”^①。从音乐角度分析，一个音乐演奏单元由五言变为七言，是音节密集化的表现，也就是说，节奏出现了趋于紧凑明快的变化。这种变化自然也会消除诗歌整体的暗淡和哀伤^②。这也同样是胡大雷所云的具有“英雄主义”的《从军行》。

梁简文帝《从军行》	萧子显《从军行》
云中亭障羽檄惊，甘泉烽火通夜明。貳师将军新筑营，嫖姚校尉初出征。复有山西将，绝世爱雄名。三门应遁甲，五垒学神兵。白云随阵色，苍山答鼓声。迢迢观鹅翼，参差睹雁行。先平小月阵，却灭大宛城。善马还长乐，黄金付水衡。小妇赵人能鼓瑟，侍婢初笄解郑声。庭前桃花飞已合，必应红妆来起迎。	左角明王侵汉边；轻薄良家恶少年。纵横向沮泽，凌厉取山田。黄尘不见景，飞蓬恒满天。邀功封浞野，窃宠劫祁连。春风春月将进酒，妖姬舞女乱君前。

胡大雷指出一些《从军行》还出现了宫体的时代特色，以上二首《从军行》，在结尾即出现了宫体的描写。这种描写的背后应该是吴歌音乐作为“乱”或“趋”的音乐尾声而导致的歌辞变化。这种“乱”或“趋”是演奏中的灵活模式，可加可不加，但这种宫体的结尾却使得整首诗形成了一种刚柔相济的美学效果。唐代的《从军行》古体诗，也基本保留了横吹曲《从军行》以胡笳胡角演奏苍凉悲壮的音乐想象以及七言诗节奏明快的豪迈之气。如贺朝的《从军行》：

朔胡乘月寇边城，军书插羽刺中京。天子金坛拜飞将，单于玉塞振佳兵。骑射先鸣推任侠，龙韬决胜伫时英。闻有河湟客，愔愔理帷帟。常山启霸图，汜水先天策，衔珠浴铁向桑干，衅旗膏剑指乌丸。鸣鸡已报关山晓，来雁遥传沙塞寒。直为甘心从苦节，陇头流水鸣呜咽。边树萧萧不觉春，天山漠漠长飞雪。鱼丽阵接塞云平，雁翼营通海月明。始看晋幕飞鹅入，旋闻齐垒啼乌声。自从一戍燕支山，春光几度晋阳关。金河未转青丝骑，玉箸应啼红粉颜。鸿归燕相续，池边芳

^① 《玉台新咏笺注》卷九，以“杂句《从军行》”为标题录梁简文帝“云中亭障羽檄惊”一首，见第 427 页。
^② 举一个例子，葛优主演的电影《大腕》中，将哀乐的节奏加快，使其变成了一首欢快的曲子。

草绿。已见氛清细柳营，莫更春歌落梅曲。烽沉灶减静边亭，海晏山空肃已宁。行望凤京旋凯捷，重来麟阁画丹青。^①

再如杜颀《从军行》：

秋草马蹄轻，角弓持弦急。去为龙城候，正值胡兵袭。军气横大荒，酣战日将入。长风金鼓动，白露铁衣湿。四起愁边声，南辕时伫立。断蓬孤自转，寒雁飞相及。万里云沙涨，平川冰霰溢。夜闻汉使归，独向刀环泣。^②

陈代诗人伏知道的《从军五更转》，是一组五首绝句组成的组诗，《乐府诗集》引《乐苑》：“《五更转》，商调曲”^③，以“五更转”为曲名，不当^④，但云“商调”，具有高音的属性。而据五首歌辞内容看，其渊源很有可能是一首军中打更的乐歌，且其各首之间存在转调的音高升降变化：

一更刁斗鸣，校尉遑连城。遥闻射雕骑，悬惮将军名。
二更愁未央，高城寒夜长。试将弓学月，聊持剑比霜。
三更夜警新，横吹独吟春。强听《梅花落》，误忆柳园人。
四更星汉低，落月与云齐。依稀北风里，胡笳杂马嘶。
五更催送筹，晓色映山头。城乌初起堞，更人悄下楼。

王褒《四子讲德论》中有赞歌声“咏叹中雅，转运中律”^⑤之辞、成公绥《啸赋》云“响抑扬而潜转”，可见“转”正是乐曲转调之义。这种高音之间的妙转带来了诸如《梅花落》、《折杨柳》等曲子的同调，也与胡笳马嘶之音匹配。正与繁钦所云“咏北狄之遐征，奏胡马之长思”相类似。这五首《从军行》组成一组“五更转”的歌唱次序，每一首都是一个完整的音乐单元，这种音乐单元的文学作品，应该就是绝句。因此，这一组《从军行》对唐代绝句体以及组诗体的《从军行》应该有所影响。

王昌龄的《从军行》五首：

^① 《全唐诗》卷117，第1180页。

^② 《全唐诗》卷145，第1465页。

^③ 《乐府诗集》卷三十三，第491页。

^④ 按，“五更转”为转调之唱法，非固定乐调曲调之名。任半塘《敦煌歌辞总编》卷五，杂曲定格联章，录“五更转”者，有“五更转《喜秋天》”，任氏引饶宗颐《敦煌曲》云：“敦煌《五更转》、《喜秋天》，咏七夕，其乐调疑即龟兹之《七夕相逢乐》，见隋志。”见上海古籍出版社1987年版，第1232页。《敦煌歌辞总编》卷五又录《五更转》残篇一更至四更，前三更各两首，第四更一首。任氏云“此套与大曲《阿曹婆》措词多同，显皆开天间之《征妇怨》。……《五更转》之内容自来复杂，如从军、识字、七夕望星种种……”见第1250-1251页。

^⑤ 《文选》卷五十一，论一，第2249页。

烽火城西百尺楼，黄昏独上海风秋。更吹羌笛关山月，无那金闺万里愁。
琵琶起舞换新声，总是关山旧别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。
关城榆叶早疏黄，日暮云沙古战场。表请回军掩尘骨，莫教兵士哭龙荒。
青海长云暗雪山，孤城遥望玉门关。黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还。
大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门。前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑。

《全唐诗》录王昌龄《从军行》七首^①。但这七首中，前五首是一个组诗，后两首是《全唐诗》编者（抑或季振宜底本）据洪迈《万首唐人绝句诗》补入的。在《全唐诗》之前，笔者所见的版本，均是《从军行》五首一个整体。如明铜活字本《唐五十家诗集》^②、和刻明本《增订王昌龄诗集》^③、《唐诗品汇》等录。洪迈《万首唐人绝句诗》卷十七录王昌龄《从军诗》五首，到卷六十七又录王昌龄《从军行》二首，正如莫砺锋师指出：“此书原来只是一本私塾课本，所录唐诗只有五千四百首。后来偶然为宋孝宗所知，洪氏才着意搜集，内容遂增扩为万首之多。正是由于洪氏编集此书时一意求多，以凑足万首，所以颇有伪作混入。”^④洪迈补入的《从军行》二首^⑤，尚不应轻易怀疑入伪，但是可以证明并非与五首的《从军行》为一个整体。王昌龄五首组诗的《从军行》，《全唐诗》录成七首，是不恰当的。

学界关于王昌龄《从军行》的论文，从史地互证性、文学性和思想性方面探讨较多^⑥。我们从音乐性上分析，第一首提到羌笛吹奏带有离愁闺怨和思归悲凉情绪的《关山月》；第二首提到琵琶新曲，但是音乐依旧与《关山月》的音乐感知一致，所以云“总是关山旧别情”；第三首写古战场的荒凉悲壮景象，“莫教兵士哭龙荒”，虽是悲凉但也稍稍有振作之意；到了第四首“黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还”，悲情之中蕴含豪壮之气，也就是说，豪壮之声的比重第四首

^① 《全唐诗》卷143，第1444页。

^② 上海古籍出版社1981年影印本。其书前言中引黄丕烈语云：“古书自宋元版刻之外，其最可信者莫如铜版活字，盖所据皆旧本，刻亦在先也。”

^③ 藏日本京都大学人文科学研究所。陶绍清《和刻明本〈增订王昌龄诗集〉平质》（《兰州学刊》，2009年第1期）：“日本京都大学现藏和刻明万历间许自昌校《王昌龄诗集》本，是以现存明本为底本，以《唐诗品汇》等明本参校，并予以辑补部分佚诗而成。数量上多于明当代本，而体例又迥异于《全唐诗》王昌龄集。从版本学上来看，此本可以作为通行明本向《全唐诗》本的过渡本。”改文也指出：王昌龄“《从军行》也仅五首。”

^④ 参见《唐诗三百首中有宋诗吗？》，《文学遗产》2001年第5期。文中又引陈振孙《直斋书录解题》云“多有本朝人诗在其中，如李九龄、郭震、滕白、王岳、王初之属。”、谢榛《四溟诗话》云“洪容斋所选唐人绝句，不择美恶，但备数耳”。参见第43页。

^⑤ 王昌龄《从军行》二首其一云：“胡瓶落膊紫薄汗，碎叶城西秋月团。明敕星驰封宝剑，辞君一夜取楼兰”；其二云：“玉门山嶂几千重，山北山南总是烽。人依远戍须看火，马踏深山不见踪”。

^⑥ 主要论文有：魏明安《王昌龄〈从军行〉小笺》（《文学遗产》，2011年第6期）、徐艳《精妙的复义——王昌龄〈从军行〉（七首其四）读解》（《古典文学知识》2002年第3期）、丁薇《王昌龄〈从军行〉（其四）主旨探析》（《社科纵横》，2005年第5期）、毕士奎《是“豪言”而非“苦语”——王昌龄〈从军行〉（其四）主旨辨析》（《苏州教育学院学报》2006年第2期）；以及陈维志《“高高秋月照长城”——王昌龄〈从军行〉其一、其二赏析》（《西北第二民族学院学报》1990年第4期）、徐克瑜《在语义细读的基础上体验诗歌矛盾复杂的心理和情感——王昌龄〈从军行〉（其二）的细读批评》（《名作欣赏》2008年第12期）等。

开始加重。到了第五首，悲情音调消退而慷慨之音成为主流。这首组诗的情绪变化是可以较为清晰地看出来的，并不是一成不变的。所以，孤立地将第四首拈出来争论其到底是“豪情”而非“怨情”或者是“怨情”而非“豪情”，都可能是不符合整个五首《从军行》的音乐旋律的流动、蕴缠与变化带来的诗思想象的变化。

除了王昌龄的五首组诗之外，皎然《从军行》以五言律诗为乐曲单元；令狐楚的《从军行》以五首绝句为乐曲单元，均以五首为组诗。皎然《从军行》组诗以豪情为主，然中间亦夹杂悲情，如第一首云：“候骑出纷纷，元戎霍冠军。汉鞞秋聒地，羌火昼烧云。万里戍城合，三边羽檄分。乌孙驱未尽，肯顾辽阳勋”，豪情万丈，而到了第三首则变成了“百万逐呼韩，频年不解鞍。兵屯绝漠暗，马饮浊河干。破虏功未录，劳师力已殚。须防肘腋下，飞祸出无端”^①的哀叹了。而令狐楚《从军行》则以悲情为主，中间亦夹杂豪迈之音。如第一首云：“荒鸡隔水啼，汗马逐风嘶。终日随旌旆，何时罢鼓鼙”，是对战争之苦的控诉，而第三首则云：“胡风千里惊，汉月五更明。纵有还家梦，犹闻《出塞》声”^②，这明显是豪迈之情。很明显，这种“豪情”和“怨情”的变化是由乐曲的转换和变化决定的。乐调转为铿锵豪迈之音，则文辞多雄壮之气，乐调转为哀怨悲凉之音，则文辞就必然涉及对战争之苦的倾诉了。

《从军行》之外，相和瑟调《櫓歌行》，最初晋乐所奏，是魏明帝的“王者布大化”一首，此诗五解一趋^③，晋乐府机构强行将魏明帝的《王者布大化》一首诗肢解以配乐新采入之《櫓歌行》，可能也包含有称颂西晋灭吴之功的用意，此诗类似于王粲《从军诗》其一。但《櫓歌行》当是民间进入相和瑟调的曲子，故陆机《櫓歌行》并没有遵从“王者布大化”版本，而是将其写成了一首游春的想象之诗：“名讴激清唱，榜人纵櫓歌。投纶沉洪川，飞缴入紫霞”^④。陆机的描写还是可以看出这首《櫓歌行》的高音特质，南朝宋时，这种高腔的《櫓歌行》以及扬厉之气还是保留着，孔甯子《櫓歌行》可以说写成了一次水陆狩猎：“饮飞激逸响，娟娥吐清辞。……委羽漫通渚，鲜染中填坻。鹞鸟威江使，扬波骇冯夷”^⑤；鲍照《櫓歌行》也是写到“飏戾长风振，遥曳高帆举。”^⑥所以说，在南朝宋时期的《櫓歌行》曲调产生吴迈远“十三为汉使，孤剑出皋兰。西南穷天险，东北毕地关。岷山高以峻，燕水清且寒。一去千里孤，边马何时还？遥望烟嶂外，瘴气郁云端。始知身死处，平生从此残”这样的边塞诗是有可能的^⑦。我们可以

^① 《全唐诗》卷19，第230页。

^② 《全唐诗》卷19，第231页。

^③ 《乐府诗集》卷四十，第592页。

^④ 《乐府诗集》卷四十，第593页。

^⑤ 孔甯子《櫓歌行》，《乐府诗集》卷四十，第593页。其中“委羽”、“鲜染”为狩猎之辞，可见其奋迅之音的影响。

^⑥ 鲍照《櫓歌行》，《乐府诗集》卷四十，第594页。

^⑦ 吴迈远《櫓歌行》是一首完全与“赋题法”无关的诗作。这一首诗《乐府诗集》中华书局点校本云“此

说陆机、孔甯子、鲍照在《櫓歌行》上是采用了“赋题法”，但并不是完全自由无所依傍的写游春，而是在具体的文辞中还是不可避免地受到音乐旋律的支配。到了梁简文帝时，《櫓歌行》的音乐旋律发生了变化，《乐府诗集》引《古今乐录》：“梁简文帝在东宫更制歌，少异此也”^①，正是有了新曲。所以，梁简文帝根据新曲来写“妾家住湘川”，甚至惹得北齐的魏收（505-572）也有了江南的音乐想象“桃发武陵岸，柳拂武昌楼”^②。所以，当吴兢完全不考虑音乐旋律的影响，而直批评云“晋乐，奏魏明帝辞云‘王者布大化’，备言平吴之勋。若晋陆机‘迟迟春欲暮’，梁简文帝‘妾住在湘川’，但言乘舟鼓櫓而已”^③，就显得未得深旨了。

三、作为音乐概念的“艳歌”与《白马篇》

曹植新造《白马篇》，是南朝之时模拟颇广的一首带有个人英雄主义、游侠气质的边塞诗。《白马篇》和《名都篇》、《美女篇》均产生于“古齐瑟行”^④，《齐瑟行》郭茂倩收在《杂曲歌辞》中，关于“齐瑟”的音乐特征，曹植云“秦箏何慷慨，齐瑟和且柔”^⑤，可见，《齐瑟行》的音乐性有柔美的成分，应该是适合采桑、美女等内容的演唱的，所以乐府《陌上桑》^{三解}、《日出东南隅篇》、曹植《美女篇》应该是《齐瑟行》的正调。而其衍生曲《艳歌罗敷行》、《艳歌行》、《名都篇》乃至《白马篇》，则发生了明显的音乐变化。

“艳”为相和乐器弹奏的一种手法，并非文辞内容上的“香艳”之意。“艳”、“趋”、“乱”均是音乐专用概念，《乐府诗集·相和歌辞》解题云“大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后。”^⑥“艳”在曲前，“趋”和“乱”在曲后，只是关于其位置的外围阐述，而其音乐特点尚不得而知。逯钦立《“相和歌”曲调考》指出：“‘大曲’的艳，本来就是楚歌。左思《吴都赋》：‘荆艳楚舞’，注：‘艳，楚歌也’。

诗疑非《櫓歌行》而误入”（卷四十，第594页）。按，这首诗纯为边塞诗，从一首具有高音奋迅的音乐旋律上推测，产生这样的边塞想象是可能成立的。但这种音乐想象不能成为真实的证据，故而本文认为当与《乐府诗集》中华书局点校本云“此诗疑非《櫓歌行》而误入”两存。

^① 《乐府诗集》卷四十，第592页。《古今乐录》十二卷，南朝陈时僧人智匠撰。

^② 《乐府诗集》卷四十，第595页。

^③ 《乐府诗集》卷四十，第593页。

^④ 《乐府诗集》卷六十三《齐瑟行》引《歌录》曰：“《名都》、《美女》、《白马》，并“齐瑟行”也”，见第911页。

^⑤ 《乐府诗集》卷三十九，相和歌辞，瑟调四，《野田黄雀行四解》：“《古今乐录》曰：王僧虔《技录》有《野田黄雀行》，今不歌。《乐府解题》曰：晋乐奏东阿王‘置酒高殿上’，始言丰膳乐饮，盛宾主之献酬。中言欢极而悲，嗟盛时不再。终言归於知命而无忧也。”《空侯引》亦用此曲。按汉鼓吹饶歌亦有《黄雀行》，不知与此同否？诗云：置酒高殿上，亲交从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦箏何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞。主称千金寿，宾奉万年酬。久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。盛时不再来，百年忽我遒。惊风飘白日，光景驰西流。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧！右一曲，晋乐所奏。”见第570页。

^⑥ 《乐府诗集》卷二十六，第377页。“辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也”，这句话的意思是，歌辞之外，曲子中尚有补足音节的衬字衬音，如今日民歌之“呀呼咳呀”、“里格楞”之类。

《古乐录》云‘楚歌曰艳’，‘艳’既是楚歌，也就是南音。《乐府诗集》说‘艳曲生于南朝，胡音生于北俗。’进一步说，艳就是‘徵引’。《吴都赋》注：‘南音，徵引也，南国之音也。’是其证。‘引’、‘艳’一声而转，可表示同一种用法的曲名；而‘激徵’、‘激楚’均为楚声，又可证‘艳’、‘徵引’的相同。而且‘艳’、‘引’全是曲头，用途也没有什么差异。那么，‘艳’、‘引’为南音的同一种曲头名称，便毫无疑问了”，“‘瑟调’的加入，对于‘相和歌’，算是添了一个高调的新声。”^①黄仕忠《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》一文在对“乱”和“趋”的音乐属性判断上颇为明切，两者都是“繁音促节，交错纷乱”，但对于“艳”的音乐属性仅仅指出，艳与趋、乱均直接来源于楚声，与“和”的第四种意义相同，“也是由多人合唱以引起正曲”^②。饶宗颐《论〈文赋〉与音乐》指出陆机探讨为文的五个要素“应、和、悲、雅、艳”与音乐的关系非常密切。其“虽一唱而三叹，固既雅而不艳”，最为五个要素中最后一个要素，是陆机认为最高的创作境界。“乐府中之大曲，曲前有艳，曲后有趋（略如吴歌前之和声及歌後之去声）……至若描写声音之美妙时，亦得用‘艳’字形容之。如繁钦称道薛访入神之处，谓为‘哀感顽艳’。倘借文赋语说之，即谓其所唱歌辞能悲又能艳，故尽善妙之能事。”^③罗来国《论“楚歌曰艳”与“鸡鸣歌”》一文指出“艳”是楚人模仿鸡鸣而来的音乐。^④这种说法与《汉书》纪二：“十二月围羽垓下。羽夜闻汉军四面皆楚歌。”之注文中应劭曰：“楚歌者，鸡鸣歌也。汉已略得其地，故楚歌者多鸡鸣时歌也”的说法吻合。颜师古不同意应劭“鸡鸣时歌”的判断：“楚歌者，为楚人之歌。犹言吴歃越吟耳。若以鸡鸣为歌曲之名，于理则可，不得云鸡鸣时也。高祖令戚夫人楚舞，自为作楚歌，岂亦鸡鸣时乎？”^⑤颜师古对“鸡鸣时歌”的怀疑是没有道理的。苏轼《仇池笔记·鸡唱》：“光黄人二三月群聚讴歌，不中音律，宛转如鸡鸣耳。与宫人唱漏微相似，但极鄙野。《汉官仪》：‘宫中不蓄鸡，汝南出长鸣鸡。卫士候于朱雀门外，专传鸡唱。’又应劭曰：‘今《鸡鸣歌》。’《晋太康地道记》曰：后汉卫士习此曲，于阙下歌之，今《鸡鸣》是也。颜师古不考古本，妄破此说。今余所闻，岂《鸡唱》之遗音乎？今土人谓之山歌云。”^⑥苏轼以实际民间的保留的“鸡鸣歌”形式，证明了鸡鸣歌的确有“鸡鸣时歌”的特征。这种方法颇类似今天民乐学者、

^① 逯钦立遗著《“相和歌”曲调考》，《文史》第十四辑，中华书局，1982年版，第233-234页。

^② 黄仕忠《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》，《文献》，1992年第2期。

^③ 参见饶宗颐《文徵：文学史论集》，《论〈文赋〉与音乐》。台湾学生书局印行，1991年版，第286-287页。

^④ 见《黄钟》（武汉音乐学院学报），1998年第1期。

^⑤ 以上所引《汉书》均见《汉书》卷一下，中华书局，1964年版，第51页。

^⑥ 苏轼《仇池笔记》卷下，《全宋笔记》第一编第九册，郑州：大象出版社，2003年版，第213页。《乐府诗集·鸡鸣歌》“《乐府广题》曰：‘汉有鸡鸣卫士，主鸡唱。宫外旧仪，宫中与台并不得蓄鸡。昼漏尽，夜漏起，中黄门持五夜，甲夜毕传乙，乙夜毕传丙，丙夜毕传丁，丁夜毕传戊。戊夜，是为五更。未明三刻鸡鸣，卫士起唱。’《汉书》曰：‘高祖围项羽垓下，羽是夜闻汉军四面皆楚歌。应劭曰：楚歌者，鸡鸣歌也。’《晋太康地记》曰：‘后汉固始、颍阳、公安、细阳四县卫士习此曲，於阙下歌之，今鸡鸣歌是也。然则此歌盖汉歌也。’此说与苏轼同。见《乐府诗集》卷八十三，第1173页。

民俗学者的“田野调查”工作，其结论也是可信的。可见，所谓的“艳”，缘起于楚地一种特殊的领唱方式，与一般意义的用于相和曲头的领起性质的“引”、“唱”（倡）、“和”相比，“艳”具有鲜明的楚歌特征。这种特征便是高音调、快节奏。傅毅《舞赋》有“激楚结风，阳阿之舞”，李善注：“张晏曰：‘激楚，歌曲也。’《列女传》曰：‘听《激楚》之遗风。’结风，亦曲名。《上林赋》曰：‘郢郢缤纷，《激楚》《结风》。’《文颖》曰：‘激，冲激，急风也。结风、回风，亦急风也。楚地风既自漂疾，然歌乐者犹复依激结之急风为节。’《楚辞》曰：‘宫庭震惊，发激楚兮。’”^①可见，这种高音调、快节奏一直是楚歌的特色，这种特色鲜明的曲调用于一组相和歌的开头，或者一首单曲的调头，便成为“艳”。

以舒缓柔和为主要风格的齐瑟，在什么时候开始沾染楚瑟的风格呢？本文认为，大的背景是西汉开始，楚歌成为一种被广泛接受的音乐文化，使用范围从宫廷到大的宴会唱和，并不局限于楚地。齐瑟在弹奏时沾染楚调，是非常正常的事情。

《艳歌罗敷行》实际上是将原来音调节奏舒缓柔和的“齐瑟行”的节奏加以改变，形成了比《陌上桑》_三或《日出东南隅篇》曲调、节拍更高更密的音乐。所以标以“艳歌”来加以区别。陆机《艳歌行》中的描写即透露了这种玄机：“清川含藻景，高岸被华丹。馥馥芳袖挥，泠泠织指弹。悲歌吐清响，雅韵播幽兰。丹唇含九秋，妍迹凌七盘。赴曲迅惊鸿，蹈节如集鸾。绮态随颜变，沉姿无定源。”^②傅玄《历九秋篇董逃行》也有“齐讴楚舞纷纷，歌声上彻清云”^③之语。左思《三都赋·吴都赋》“登东歌，操南音。胤《阳阿》，咏《鞞任》。荆艳楚舞，吴愉越吟”，李善注：“南音，徵引也，南国之音也。《左氏传》曰：‘钟仪在晋，使与之琴，操南音。’商、角、徵、羽各有引，钟仪，楚人，思在楚，故操南音。”^④

“艳”的音乐特性是很容易接近于“三调”的，谢灵运《会吟行》：“六引缓清唱，三调伫繁音”^⑤，可见“三调”也存在节奏紧凑的特征。而尤其以瑟调和艳歌结合的最多，故而《乐府诗集》中相和歌辞瑟调中收入了几乎全部以艳歌为标题的曲子。《古今乐录》：“《陌上桑》，歌瑟调”^⑥。《古今乐录》引王

^① 《文选》卷十七，赋壬，音乐上，第797页。

^② 《玉台新咏》卷三，题作《艳歌行》，见《玉台新咏笺注》，第101页。《文选》题云“日出东南隅行_五或曰罗敷艳歌”，见第1311页。《乐府诗集》取《文选》不取《玉台新咏》，不当。《玉台新咏》当时即为宫廷歌唱使用，更注重音乐性，而《文选》则以文辞收入，不如《玉台》近乐。或者在南朝时代，《齐瑟行》旧唱法已经不传，故而《艳歌行》代替了《日出东南隅行（篇）》。

^③ 《玉台新咏》题作《历九秋篇董逃行》，见《玉台新咏笺注》卷九，第401页。《文选》卷四，《南都赋》“结九秋之增伤，怨西荆之盘折”下注：“古乐府有《历九秋妾薄相行歌》，辞曰：‘齐讴楚舞纷纷，歌声上彻清云’”，见第158页。

^④ 《文选》卷五，第231页。

^⑤ 《文选》卷二十八，乐府，第1316页。

^⑥ 《乐府诗集》，第410页。

僧虔《技录》云“《艳歌何尝行》歌文帝《何尝古白鹄》二篇。”《乐府解题》：“古辞云：飞来双黄鹄，乃从西北来。”^①

瑟调正是结合了调式高和节奏促这两个鲜明的特点，这种急管繁弦的演奏方式，很容易听众的印象是“噍而杀”的印象，因此容易接近奋迅高昂慷慨之音。故而边塞诗在瑟调中存在最多。

《白马篇》虽云来自“古齐瑟行”，但是实际上是“艳歌”化了，其音乐性质更接近于楚瑟调。《白马篇》正是一首被高调化和快节奏化的“齐瑟行”。以“艳”的方式开始演奏，问题是“艳”的手法是灵活的，完全由乐工的喜好而掌握。可以只作为调头用于第一“解”，也可以通篇都“艳”，只留一个煞尾的“趋”、“乱”。我们从《白马篇》的文辞分析，应该通篇是一首“噍而杀”的高调快节的乐曲。而鲍照的《出自蓟北门行》源出曹植《艳歌行》之中的首句“出自蓟北门，遥望胡地桑，枝枝自相值，叶叶自相当”^②。而其所描写的内容，与《白马篇》也非常一致。这种一致，显然在其背后，更大的相同性来自音乐。

曹植《白马篇》	鲍照《出自蓟北门行》
白马饰金羁，连翩西北驰。借问谁家子，幽并游侠儿。少小去乡邑，扬声沙漠垂。宿昔秉良弓，楛矢何参差。控弦破左的，右发摧月支。仰手接飞猱，俯身散马蹄。狡捷过猴猿，勇剽若豹螭。边城多警急，虏骑数迁移。羽檄从北来，厉马登高堤。长驱蹈匈奴，左顾凌鲜卑。弃身锋刃端，性命安可怀？父母且不顾，何言子与妻。名编壮士籍，不得中顾私。捐躯赴国难，视死忽如归。	羽檄起边亭，烽火入咸阳。徵师屯广武，分兵救朔方。严秋筋竿劲，虏阵精且强。天子按剑怒，使者遥相望。雁行缘石径，鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思，旌甲被胡霜。疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如蝟，角弓不可张。时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。

以上我们分析的《燕歌行》、《从军行》、《白马篇》，在音乐变化和曲题共同的作用下，成为乐府边塞诗中的重要拟作对象。而在瑟调曲中，催生出了相当数量的乐府边塞诗^③。王僧虔《大明三年宴乐技录》所录 38 首瑟调曲，比西晋荀勖《荀氏录》所录 15 曲多了一倍多，基本反映了南朝宋中期宴乐“瑟调”曲数量膨胀的实况，这种膨胀必然与瑟调曲的音乐丰富性有直接关系，而也是魏

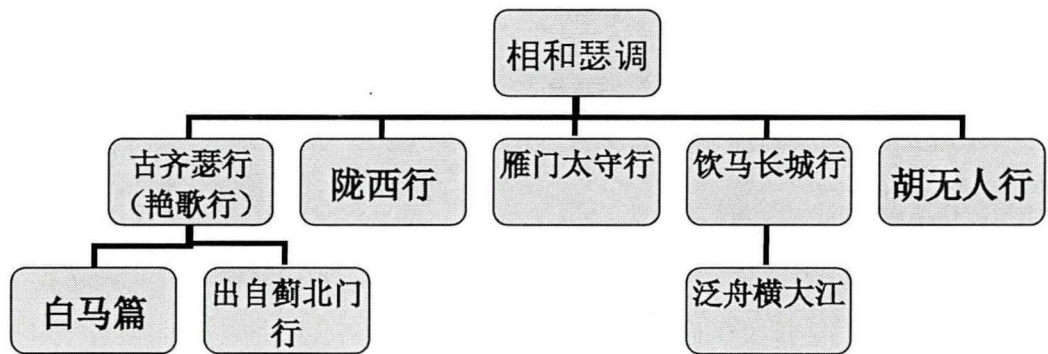
^① 《乐府诗集》卷三十九，相和歌辞，瑟调，第 576 页。
^② 《乐府诗集》卷六十一，杂曲歌辞，第 891 页。
^③ 瑟调曲中，《钓竿行》、《临高台行》、《有所思行》怀疑是相和化的汉铙歌《钓竿》、《临高台》、《有所思》曲，而《野田黄鹘行》与汉铙歌《黄鹘》或亦有渊源（阮籍《拟咏怀》其十七：“一为《黄雀》哀，涕下谁能禁？”），《折杨柳行》也可能是汉横吹曲徒歌化后转为相和演奏的。当然以上尚属猜测。

晋大曲多融入瑟调的原因，以及诸多同样具有高音调性的汉铙歌旧曲、横吹曲被以“瑟调”曲的形式加以演奏。

瑟调曲具有高音调式和急促节奏这两个鲜明的特点，因此瑟调曲可能吸纳汉铙歌、横吹曲，正是其音域相近的原因。高音调式是清商乐本色，故有悲怀伤叹之意境；“艳”、“趋”的急管繁弦配合，故亦有羽声慷慨、迅奋激烈之辞。以下仅举数例：

戎马不解鞍，铠甲不离傍。曹操《却东西门行》
有客从南来，为我弹清琴。五音纷繁会，拊者激微吟。曹丕《善哉行》
邈矣垂天景，壮哉奋地雷。陆机《折杨柳行》
置酒高堂宴友生。激朗笛，弹哀箏，取乐今日尽欢情。陆机《顺东西门行》
慷慨发相思，惆怅恋音徽。谢灵运《却东西门行》
酌芳醑，奏繁弦，惜寸阴，情固然。谢灵运《顺东西门行》
辰物久侵晏，征思坐论越。清气掩行梦，忧原荡瀛渤。一念起关山，千里顾兵窟。沈约《却东西门行》

我们固然强调乐府曲题的重要作用，但是正如沈约在《却东西门行》中所云“一念起关山，千里顾兵窟”，音乐旋律的接近会让诗人的文学想象出现关山（《关山月》）和兵窟（《饮马长城窟行》）这样的音乐联想。而正是这种音乐想象，促进了边塞诗在南朝的正式形成。



唐人正是接受了南朝丰富的音乐文学遗产，并在创作上持续着音乐对文学的导向性影响，才使得唐代边塞诗不局限于有出塞经历的一类诗人，而是遍地开花，结出硕果。

第三章 乐府母题（下）

第一节 “古意”与边塞诗

“古意”最初脱胎于晋宋之际的“拟古”诗。葛晓音指出：“东晋时期，各种‘拟古’类诗逐渐增多，至刘宋时期数量最多。齐梁时期又逐渐减少，而与‘拟古’诗类似又有所不同的‘古意’诗逐渐增多，进而取代了‘拟古’诗。”^①葛晓音将“拟古”诗分为四类，第一类是诗思体式全方位模拟；第二类是拟诗思，不拟体式；第三类是主题模拟；第四类是吸取古诗中的某些表现方式寄托自己的情怀。认为“古意”来自于“拟古”的第三类和第四类。所谓“古意”，“只是添加了古诗元素的新体诗”^②。

晋宋之际“拟古”诗的形成原因，有文坛“贵远贱近”^③追慕古诗风格以及学习借鉴其艺术手法的动机，但这并不是其主流。“拟古”包括了“拟古人诗”和“拟乐府诗”，而且“拟乐府诗”或具有乐府诗艺术手法的“拟古”从晋宋至于唐代均为主流，“古”在大多诗人作品中可以视为“乐府体”的代名词。而且早期的汉魏古诗，与清商乐有直接的关联，包括邺下文人的作品也受到清商乐的直接影响。钟嵘言《古诗十九首》时云“人代冥灭，而清音独远”^④，正是对这种受清商乐影响形成的悲凉、哀苦的霜露鸿雁诗思的缅怀。三曹和邺下文人也是在清商乐的影响下继承并发扬和这种文学风格。《文心雕龙·乐府》：“至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平。观其‘北上’众引，‘秋风’杂篇，或述酣宴，或伤羁戍，志不出于怆荡，辞不离于哀思。虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也。”^⑤实际上也说明了“述酣宴”、“伤羁戍”实际上来自于音乐的影响。汉魏五言诗由《古诗十九首》起步，其相近的艺术特征，可以视为一种“清

^① 葛晓音《江淹“杂体诗”的辨体观念和诗史意义——兼论两晋南朝五言诗中的“拟古”与“古意”》，收入《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，第385-386页。

^② 葛晓音《江淹“杂体诗”的辨体观念和诗史意义——兼论两晋南朝五言诗中的“拟古”与“古意”》，收入《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，第386-391页。葛晓音将拟古诗划分为四类，原文为“一类是全篇模拟，从题材、主题、内容到情景、句式，基本都仿照原诗，只是改变一些词汇。”“第二类是仅借拟古之题寄托拟作者自己的情怀，而不拟体式。”“第三类是仅拟古诗的传统题材和主题，而篇制结构及表现均不求似。”“第四类是名为拟古，但没有专拟的题材和主题，而是吸取古诗中某些表现方式以寄托自己的情怀。”按，葛晓音认为“‘古意’诗只是借用古诗题材或某些句调，之多是某种情景模式，不但没有晋宋拟古诗辨识和效仿古人诗体的原始意义，而且多数采用新体，这就意味着古今诗体界限的模糊，因此标题从‘拟古’转向‘古意’就十分自然了。而‘拟古’混同于‘古意’，发展的结果就是陈诗中的‘拟古’和‘古意’一起消亡。”葛晓音对“拟古”的文学史意义倚侧过重，而对“古意”的文学史意义则有较多忽略。“古意”并没有消亡，而是在唐代诗歌中继续得以发展，产生了广泛的文学史影响。

^③ 例如纪楠《魏晋南北朝同题拟古诗成因及价值浅探》认为“在文学上表现为他们往往推崇古人之作，认为今文不如古书，于是诗歌创作中形成了模拟古人之作。”《学术交流》，2011年第12期。

^④ 《诗品注》，人民文学出版社，1961年版，第17页。

^⑤ 《中华古文论释林》（魏晋南北朝卷），北京大学出版社，2011年版，第196页。

商乐风格”，也应该纳入乐府含义的“古意”之中。我们以王粲和应瑒的二首公宴诗为例：

王粲《公讌诗》 ^①	应瑒《侍五官中郎将建章台集诗》 ^②
昊天降丰泽，百卉挺葳蕤。 凉风撤蒸暑，清云却炎晖。高会 君子堂，并坐荫华棂。嘉肴充圆 方，旨酒盈金罍。管弦发徽音， 曲度清且悲。合坐同所乐，但慙 杯行迟。常闻诗人语，不醉且无 归。今日不极懽，含情欲待谁？ 见眷良不翅，守分岂能违。原我 贤主人，与天享巍巍。克符周公 业，奕世不可追。	朝雁鸣云中，音响一何哀！问子 游何乡？戢翼正徘徊。言我寒门来， 将就衡阳栖。往春翔北土，今冬客南 淮。远行蒙霜雪，毛羽日摧颓。常恐 伤肌骨，身陨沉黄泥。简珠堕沙石， 何能中自谐。欲因云雨会，濯羽陵高 梯。良遇不可值，伸眉路何阶。公子 敬爱客，乐饮不知疲。和颜既已畅， 乃肯顾细微。赠诗见存慰，小子非所 宜。为且极欢情，不醉其无归。凡百 敬尔位，以副饥渴怀。

两首诗的开篇均是清商乐的音乐想象，这种写法成为当时一种风气。例如陈琳《游览二首》其一^③：

高会时不娱，羁客难为心。慰怀从中发，悲感激清音。投觞罢欢坐，逍遥步长林。萧萧山谷风，黯黯天路阴。惆怅忘旋反，歔歔涕霑襟。

阮瑀《七哀诗》二首其二^④：

临川多悲风，秋日苦清凉。客子易为戚，感此用哀伤。揽衣起踟躅，上观心与房。三星守故次，明月未收光。鸡鸣当何时，朝晨尚未央。还坐长叹息，忧忧安可忘。

刘楨《赠五官中郎将》四首其三、其四^⑤：

^① 《文选》卷二十，第 943 页。

^② 《文选》卷二十，第 946 页。

^③ 《建安七子集》，俞绍初辑校，中华书局 1989 年版，第 33 页。

^④ 《建安七子集》，第 154 页

^⑤ 《建安七子集》，第 181 页。

秋日多悲怀，感慨以长叹。终夜不遑寐，叙意于濡翰。明灯曜闰中，清风凄已寒。白露涂前庭，应门重其关。四节相推斥，岁月忽已殚。壮士远出征，戎事将独难。涕泣洒衣裳，能不怀所欢。

凉风吹沙砾，霜气何皑皑。明月照缃幕，华灯散炎辉。赋诗连篇章，极夜不知归。君侯多壮思，文雅纵横飞。小臣信顽卤，傴俛安能追。

曹丕《杂诗》、曹植《杂诗》、《情诗》、徐干《情诗》、《室思》皆是这种普遍性的写法。我们不会觉得曹植“明月照积雪”、“高树多悲风”较刘桢“明月照缃幕”、阮瑀“临川多悲风”有多大的原创个性。这是当时诗人写作的一种普遍诗思，或者说带有集体意识的“泛感情化”诗歌。这种集体意识是受清商乐的主导，实际上属于乐府诗的音乐想象范畴，这就是汉魏诗歌中“意悲而远”的普遍风貌。

葛晓音《论魏晋五言的“古意”》文章认为汉诗（古诗十九首）中感慨光阴苦短、悲叹人生远别、怨嗟人情冷漠的内容所具有的“人心之至情”的精髓以及意象浑融、深厚温婉的风格特征，这种特征来自于场景片段的单一性和叙述的连贯性、比兴和场景的互补性和互相转化、对面倾诉的抒情方式等三大原因。葛晓音强调汉魏诗感人的深微之意在于“人心之至情”，在葛晓音看来，这种人心之至情具有普遍性和深挚持久的感染力：“汉诗似乎只是自言其情，即所谓‘言在衽带之间’，无论是游子离别，还是思妇闺怨，还是朋友背弃，都只是眼前生活的情景；但又没有具体的背景，所表达的是一种单纯而又深刻的人生感悟，这种感悟不但有短促的百年和永久的天地的对比，有不知如何安顿生命的烦恼，而且包括对夫妇、朋友这些人与人的最基本关系的思考。汉诗自觉地把亲朋离合与人生感叹联系在一起，在离别聚散中体味人生的哀乐和时光的流逝，这正是没有时代和地域界分的人类普遍情感，也就是‘人心之至情’。”^①因此葛晓音认为，汉魏五言诗的“古意”，主要指汉魏五言诗的意蕴、表现方式以及其在晋宋古诗中的延续性。

如果仅仅从文学风格上分析汉魏时代的五言诗，的确是具有普遍性的“人心之至情”。汉魏诗人非常善于移情想象和对于悲感的换位体会。从《古诗十九首》至邺下文人集团，都具有这种浓郁的普遍性关怀。我们称之为邺下文人创作的一种共同性。刘勰《文心雕龙·明诗》中就指明了这种共同性：“暨建安之初，五言腾踊。文帝陈思，纵辔以骋节；王徐应刘，望路而争驱。并怜风月，狎池苑，述恩荣，叙酣宴；慷慨以任气，磊落以使才。造怀指事，不求纤密之巧；驱辞逐貌，唯取昭晰之能。此其所同也。”^②王世贞云：“子桓之《杂诗》二首、子建之

^① 葛晓音《论汉魏五言的“古意”》，收入《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》，北京大学出版社，2012年版，第302页。

^② 《中华古文论释林》（魏晋南北朝卷），北京大学出版社，2011年版，第186页。

《杂诗》六首，可入《十九首》，不能辨也。”^①汉魏诗歌写普遍性的感情占了绝大多数，即使以书写个人遭遇为主的诗篇，也会升发到普遍情志之中。汉魏诗歌中“大率逐臣弃妻，朋友阔绝，游子他乡，死生新故之感”^②的内容和“气象混沌，难以句摘”^③的风格，让晋宋诗人追慕，而且这种拟作可以与个人的写作风格可以毫无关联^④。因此自晋宋诗人开始，就产生了“拟古”的文学现象。

但是我们继续探究，就会发现这种“古意”实际上受清商乐的音乐想象影响极大。之所以汉魏诗人形成这种描写“人心之至情”的套路，正是当时清商乐的哀感激发了这种悲伤的普遍情志，形成一种具有广泛性带有集体意识的创作风格，形成了一种创作上的“集体意识”，这种集体意识影响下的诗歌具有“泛感情化”的风格。而这种风格在晋宋之际被诗人看作是与当下文人自觉性描写迥异的抒情方式。换句话说，晋宋的拟古诗实际上是当时诗人主动给诗坛弥补进来一种业已消失的受清商乐影响的诗歌风格。因为当时“相和三调”已经使得这种哀苦的徒歌发生转变，不可能再直接影响诗歌创作。文人试图将这种受清商乐主导的风格转变成一种抒情的模式和传统。当这种模式和传统逐渐形成后，便从“拟古诗”中逐渐分化出来，形成一种汉魏“古意”。

对于汉魏“古意”的清商乐环境，晋宋诗人是很清楚的，谢灵运在《拟魏太子邺中集诗八首》中反复提及这种音乐环境，如“急弦动飞听，清歌拂梁尘”^⑤、“绸缪清讌欢，寂寥梁栋响”^⑥、“哀哇动梁埃，急觴荡幽默”^⑦、“伊昔家临淄，提携弄齐瑟”^⑧、“终岁非一日，传厄弄新声”^⑨、“始奏延露曲，继以阒夕语”^⑩、“哀音下回鹄，余哇彻清昊”^⑪。“汉魏古意”实际上就是清商乐古意，也就是说，受清商乐影响的汉魏诗歌抒情风格和写作模式在晋宋之后的拟写。这种由清商乐主导而形成的“古意”，便是我们本文探讨的第一阶段的“古意”：汉魏清商乐（歌辞）古意。我们从鲍令暉的《古意赠今人》^⑫、王融的《古意》^⑬、沈约《古意》

^① 王世贞《艺苑卮言》卷三，见《三曹资料汇编》，中华书局1980年版，第60页。

^② 沈德潜《说诗碎语》，《原诗 一瓢诗话 说诗碎语》，人民文学出版社，1979年版，第199页。

^③ 严羽《沧浪诗评》，魏庆之《诗人玉屑》卷二，中华书局，2007年版，第27页。

^④ 可参王玫、庄筱玲《拟古——一种非个人化的抒情策略》，《厦门大学学报》，2011年第4期。

^⑤ 《魏太子》，《文选》卷三十，第1433页。

^⑥ 《王粲》，《文选》卷三十，第1433页。

^⑦ 《陈琳》，《文选》卷三十，第1434页。

^⑧ 《徐干》，《文选》卷三十，第1435页。

^⑨ 《刘楨》，《文选》卷三十，第1436页。

^⑩ 《应璩》，《文选》卷三十，第1437页。延露曲，见左思《吴都赋》“或超《延露》而《驾辨》，或踰《绿水》而《采菱》”，可见《延露曲》属于“吴歆越吟”之类的吴歌，谢灵运是以吴歌来比附汉魏的清商乐了。

^⑪ 《平原侯植》，《文选》卷三十，第1439页。

^⑫ 诗云：“寒乡无异服，毡褐代文练。月月望君归，年年不解纆。荆扬春早和，幽冀犹霜霰。北寒妾已知，南心君不见。谁为道辛苦，寄情双飞燕。形迫杆煎丝，颜落风催电。容华一朝改，唯余心不变。”见《玉台新咏笺注》卷四，第154页。

^⑬ 其一云：“游禽暮知返，行人独不归。坐销芳草气，空度明月辉。嚬容入朝镜，思泪点春衣。巫山彩云没，淇上绿杨稀。待君竟不至，秋雁双双飞。”其二云：“霜气下孟津，秋风度函谷。念君凄已寒，当轩卷罗縠。纤手废裁缝，曲鬓罢膏沐。千里不相闻，寸心郁氛氲。况复飞萤夜，水叶乱纷纷。”见《玉台新咏笺注》卷四，第157页。

①、江淹的《古离别》^②等诗中还能看出这种“古意”抒情风格和写作模式的延续，比如写秋雁、霜露、以及离别之思，虽然已经出现了与当下的音乐环境中生成的女性闺情相思联系起来的倾向。

随着文学史时代的推进，“古意”的概念逐步地扩大，具有较为鲜明创作风格的诗人的作品，也进入“古意”的概念之中。开始之时，南朝诗人往往称之为“拟XX体”、“学XX体”或“效XX体”，并不称为“拟古”，如《玉台新咏》中纪少瑜《拟吴筠体应教》、王素《学阮步兵体》、何思澄《学谢体》；《文选》中张协《拟四愁诗》、谢灵运《拟魏太子邺中集诗》、鲍照《学刘公干体》、江淹《杂体诗三十首》等等，但是，到了时代再久远一些，这些诗人的作品也被称为“古”或“古意”了。

我们依然以音乐为主线来探讨“古意”的变化。当魏晋宋乐府机构中的相和曲里演奏出音调激昂悲壮的杀伐之音和苍凉寥远的相思之吟时，在稍后诗人的乐府诗拟作中，这种受到音乐旋律主导的边塞诗歌想象很快成为一种新的普遍性和集体意识。也就是说，在“汉魏清商乐（歌辞）古意”之后，因为清商乐的“三调”流亚产生了诸如《燕歌行》、《从军行》、《白马篇》、《饮马长城窟行》、《陇西行》、《雁门太守行》等边塞乐府，那么，具有边塞诗思的“古意”就会添加进来，从而形成“古意”意义上的边塞诗。如鲍照《拟古》其三^③：

幽并重骑射，少年好驰逐。毡带佩双鞬，象弧插彫服。兽肥春草短，飞鞚越平陆。朝游雁门上，暮还楼烦宿。石梁有余劲，惊雀无全目。汉虏方未和，边城屡翻覆。留我一白羽，将以分符竹。

我们还可以大略从风格上分析出这首诗与《白马篇》有相近之处。但鲍照没有明确说明所拟对象，可见，像《白马篇》这种边塞诗思，在鲍照看来属于“古意”的一部分了，这是“汉魏清商乐（歌辞）古意”所没有的内容。再如袁淑的《效古》^④：

讯此倦游士，本家自辽东。昔隶李将军，十载事西戎。结车高阙下，极望见云中。四面各千里，纵横起严风。寒燠岂如节，霜雨多异同。夕寐北河阴，梦还甘泉宫。勤役未云已，壮年徒为空。乃知古时人，所以悲转蓬。

^① 诗云：“挟瑟丛台下，徙倚爱容光。佇立日已暮，戚戚苦人肠。露葵已堪摘，湛水未沾裳。锦衾无独暖，罗衣空自香。明月虽外照，宁知心内伤。”见《玉台新咏笺注》卷四，第194页。

^② 诗云：“远与君别者，乃至雁门关。黄云蔽千里，游子何时还。送君如昨日，檐前露已团。不惜蕙草晚，所悲道里寒。君行在天涯，妾心久别离。愿一见颜色，不异琼树枝。兔丝及水萍，所寄终不移。”见《文选》卷三十一，第1453页。

^③ 《拟古诗八首》，见《先秦两汉魏晋南北朝诗》宋诗卷九，中华书局，1983年版，第1295页。《文选》作《拟古三首》，此其第一首。见《文选》卷三十一，第1446页。

^④ 《文选》卷三十一，杂拟下，第1443页。

与其另一篇明确说明对象的《效曹子建乐府白马篇》^①不同，我们不能将其与具体的哪一首汉魏边塞乐府联系起来，虽然“寒燠”、“霜雨”之辞有《从军行》的影子，甚至有可能受到当时鼓吹乐曲的影响。从整体来看，诗人借助“古意”形成了自己完整的边塞想象。《文选》杂拟类中除此之外尚有王僧达《和琅琊王依古》、范云《效古》也是以“古意”作为整体的边塞诗建构土壤：

少年好驰侠，旅宦游关源。既践终古迹，聊讯兴亡言。隆周为藪泽，皇汉成山樊。久没离宫地，安识寿陵园。仲秋边风起，孤蓬卷霜根。白日无精景，黄沙千里昏。显轨莫殊辙，幽塗岂异魂。圣贤良已矣，抱命复何怨。^②

寒沙四面平，飞雪千里惊。风断阴山树，雾失交河城。朝驱左贤阵，夜薄休屠营。昔事前军幕，今逐嫖姚兵。失道刑既重，迟留法未轻。所赖今天子，汉道日休明。^③

虽然我们依然说相和三调是清商乐的流亚，但是经过魏晋宋乐府机构演奏的相和三调已经发生了极大的音乐属性变化。清商乐主导的“汉魏古意”中不具备的边塞想象，在相和三调的边塞乐府中产生了。这一类具边塞诗音乐想象的作品被南朝诗人融会贯通，形成自己独立完整的边塞想象，这便是“古意”发展的第二个阶段：魏晋宋相和三调（歌辞）古意。直到江淹所作的《古意报袁功曹》诗，依旧如此：“从军出陇北，长望阴山云。泾渭各流异，恩情于此分。故人赠宝剑，镂以瑶华文。一言凤独立，再说鸾无群。何得晨风起，悠哉凌翠氛。黄鹄去千里，垂涕为报君。”^④江淹这首诗的“古意”，来自于《从军行》以及其他“三调”乐府诗，是一首“古意”为比兴寄托来写自己与袁炳离别之情的诗歌。^⑤

^① 《文选》卷三十一，杂拟下，第1441页。

^② 王僧达《和琅琊王依古》，《文选》卷三十一，杂拟下，第1445页。

^③ 范云《效古》，《文选》卷三十一，杂拟下，第1451页。

^④ 《江文通集汇注》卷三，第107页；《江淹年谱》（《六朝作家年谱辑要》本，俞绍初撰）认为此诗作于宋明帝泰始七年（471）三月，此前一年，江淹转巴陵王刘休若右常侍，到荆州，并旅至汉北边界。于是俞绍初认为“淹有《古意报袁功曹》诗云‘从军出陇北，长望阴山云’，陇北、阴山固不必坐实，然指北地边境当无疑也，具体地望则难以考实。又有《学魏文帝诗》，通篇拟曹丕《杂诗》‘西北有浮云’，其云‘吹我至幽燕’、‘幽燕非我国’，幽燕代指北边，疑亦是同时所作。”见第97-99页。按，俞绍初之说不可取，这两首诗均是拟古，完全不能坐实。袁功曹为袁炳，江淹好友，江淹与之诗文往来甚多（详见俞绍初《江淹年谱》），拟古并非与实际生活经验相关，故俞氏判断不可取。

^⑤ 按，以“古意”作为比兴寄托，或通篇比兴的诗作，除了江淹这首《古意报袁功曹》，尚有范云《古意赠王中书融》：“摄官青琐闼，遥望凤凰池。谁云相去远，脉脉阻光仪。岱山饶灵异，沂水富英奇。逸翮凌北海，抟飞出南皮。遭逢圣明后，来栖桐树枝。竹花何莫莫，桐叶何离离。可栖复可食，此外复何为？岂如鹪鹩者，一粒有余资？”（《文选》卷二十六，第1219页），这首诗中“谁云相去远，脉脉阻光仪”一句有类似《古诗十九首》的笔法，“逸翮凌北海，抟飞出南皮”用邳下文人的典故，比喻王融的才华超过了徐干、吴质。这种借“古意”来表达干渴求进的作品，在此后以络绎不绝，虽不是主流，但是也颇有特色，如著名的《近试上张水部》诗“洞房昨夜停红烛，待晓堂前拜舅姑。妆罢低声问夫婿，画眉深浅入时无？”即是全篇用宫体诗的“古意”作比兴，巧妙表达试问考官之意。唐人诗题中包含“古意”，通篇比兴寄托的篇

南朝的音乐形态接着发生重大的变化。在梁朝经历了一定积累后走向全面繁荣的梁鼓角横吹曲,继续给当时的诗人创造出一种音乐想象的氛围。梁武帝和他的儿子们以及一大批侍从文士的横吹曲歌辞拟作,很快成为一种文坛风气,当然这种风气会蔓延到非乐府诗的写作中,正如庾信所云“关山则风月凄怆,陇水则肝肠断绝”^①,诗人在横吹曲的音乐想象中能够继续获取泛感情化的拟作和取法对象,并且很快呈现出一种创作惯性,即使在非拟乐府题材的文学作品中,依然可能保持这种创作惯性。诗人依照“古意”中泛感情化拟作的惯例,依然称之为“古意”,于是,“古意”便由“魏晋宋相和三调(歌辞)古意”继续得以发展,形成了“梁鼓角横吹曲古意”,这是“古意”的第三个阶段。这一阶段,《关山月》、《陇头水》、《折杨柳》、《梅花落》、《长安道》、《洛阳道》、《出塞》、《入塞》等经过梁鼓角横吹曲演奏后文人拟作形成的横吹古意,开始对诗人的文学创作产生巨大影响。

梁朝徐悱《古意酬到长史溉登琅邪城诗》是一首以横吹古意为空间类比来夸饰琅琊城周遭长江、摄山的险胜地势的诗篇^②:

甘泉警烽候,上谷抵楼兰。此江称豁险,兹山复郁盘。表里穷形胜,襟带尽严峦。修篁壮下属,危楼峻上干。登陴起遐望,回首见长安。金沟朝灞浐,甬道入鸳鸾。鲜车骞华毂,汗马跃银鞍。少年负壮气,耿介立冲冠。怀纪燕山石,思开函谷丸。岂如霸上戏,羞取路傍观。寄言封侯者,数奇良可叹。

这首诗的确是有“变淮海为神州”的时空思维转换。但更重要的是,诗人借助认知中的横吹曲古意,如《关山月》、《出塞》、《长安道》等曲子的音乐想象完成这了种时空投射。

在梁武帝时代,除了“梁鼓角横吹曲”之外,吴歌西曲也逐渐在宫廷流行。所以,横吹曲和吴歌西曲的给诗人造成的音乐环境几乎是同时并存的,当诗人在横吹曲的音乐想象获取泛感情化的拟作和取法对象时,吴歌西曲的闺中之情也得到了泛感情化取法的追捧。两者的交融便得到了一种别致的“边塞”与“闺怨”结合的“古意”作品,如吴均的《古意》便是一个典型代表:

匈奴数欲尽,仆在玉门关。莲花穿剑镞,秋月掩刀环。春机鸣窈窕,夏鸟思绵蛮。中人坐相望,狂夫终未还。^③

章详见文后附表。

^① 庾信《小园赋》,《庾子山集注》卷一,第30-31页。

^② 《文选》卷二十二,第1064页。琅琊城,《文选》李善注引《舆地图》:“梁武改南琅琊为琅琊郡,在润州江宁县西北十八里。”按,据《元和郡县图志》“自永嘉之后,琅琊陷于胡寇。成帝于丹阳江乘县界别立南琅琊郡。”则南琅琊郡在江乘县,江乘县故址在今南京市栖霞区摄山镇。

^③ 《玉台新咏笺注》卷六,第229页。题作《和萧洗马子显古意六首》,此其六。吴兆宜笺注云:“旧本以‘匈奴’为第一。”

从这首边塞诗分析，征夫与闺怨相结合的特征已经很明显。再如梁武帝《古意》：“飞鸟起离离，惊散忽差池。噉嘈绕树上，翩翾集寒枝。既悲征役久，偏伤壠上儿。寄言闺中爱，此心詎能知。不见松萝上，叶落根不移。”^①更是将众多阶段的古意融合在一起，“飞鸟”之意象，有类清商乐古意，而“陇上儿”是横吹曲古意，“闺中爱”，则是宫体诗的手法了。

也就是说，“古意”在南朝梁的时候，成为一种涵盖范围更加广泛的取法对象。这正是“古意”所具有的文学史发展意义。在各个文学史发生发展时期，古意都被添加进了新的元素。这些元素最初来自于音乐文学所表达的泛普遍化的人生情感。不论是汉魏清商乐的悲哀生命，还是相和三调中的杀伐激昂，还是横吹曲中的边声边景，还是吴歌西曲中的儿女闺怨，这些与诗人个性抒情无关的泛普遍化的音乐诗思，成就了各个阶段的“古意”。古意首先是音乐想象和音乐记忆，其次才是意象群，再次才是诗歌题材。不是咏马产生了边塞诗，也不是闺怨产生了边塞诗，更不是偏安江南不忘恢复中原之志向产生了边塞诗，而是具有音乐想象和音乐记忆的“边塞古意”成为了“古意”的一部分，从而在南朝诗人的创作中延续了边塞诗。

“古意”发展的第四个阶段便是“梁陈吴歌西曲宫体诗古意”，这一“古意”实际上一直延续到初唐。而且第四个阶段是与第三个阶段具有时间上的重合性。两者几乎是同时生产而又互相影响。

《文苑英华》卷二百五“乐府十四”专列以“古意”诗^②，包括卢照邻《长安古意》、沈佺期《古意》、崔颢《古意》等著名诗篇。我们通过分析其中一些文学作品，就会发现“古意”的各个阶段性以及交融和相互影响，并且可以看出唐人心目中的“古意”的大致情况：

诗名	摘句	所属“古意”类型
吴均《古意三首》	西都盛冠盖，九逵尘雾塞。	横吹曲古意 《长安道》
王僧孺《古意》	青丝被燕马，紫艾饰吴刀。	横吹曲古意
刘孝绰《古意》	春楼怨难守，玉阶悲自伤。	吴歌西曲古意
卢照邻《长安古意》	长安大道连狭斜，青牛白马七香车。玉辇纵横过主第，金鞭络绎向侯家。	横吹曲古意与宫体诗古意相融合
沈佺期《古意 王补阙乔知之 》	白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。	横吹曲古意与宫体诗古意融合
乔知之《古意和	自矜夫婿胜王昌，三十曾作侍中郎。一	宫体诗古意与横

^① 《玉台新咏笺注》，卷七，第269页。

^② 见《文苑英华》，中华书局影印本，1966年版，第1015-1017页。

李侍郎》	从流落成渔阳，怀哉万恨结中肠。	吹曲古意融合
吴少微《古意》	流车走马纷相催，推芳瑶草向曲台。曲台自有千万行，重花果叶间垂杨。	吴歌西曲古意
蒋冽《古意》	昨夜巫山中，失却阳台女。	吴歌西曲古意
常建《古意》	一时渡海望不见，晓上青楼十二重。	吴歌西曲古意
崔颢《古意》	十五嫁王昌，盈盈出画堂。自矜年正小，复倚婿为郎。	吴歌西曲古意
崔国辅《古意》	玉笼薰罗裳，着罢眠洞房。不能春风，里吹却兰麝香。	吴歌西曲古意
李颀《古意》	男儿事长征，少小幽燕客。赌胜马蹄下，由来轻七尺。	横吹曲古意
崔曙《古意》	能当此时好，独自幽闺里。	吴歌西曲古意
崔莹《古意》	灼灼叶中花，夏萎春又芳。明明天上月，蟾缺圆复光。	吴歌西曲古意
戴休斑《古意》	敌骑掠河南，汉兵屯灞上。羽书惊沙漠，刁斗喧亭障。关塞何苍茫，边烽递相望。	横吹曲古意
权德舆《古意》	明月照我旁，庭柯振秋声。空庭白露下，枕席凉风生。所思万里余，水阔山纵横。	吴歌西曲古意
孟郊《古意》	莲花不开时，苦心终日卷。春水徒荡漾，荷花未开展。	吴歌西曲古意

以上表格中所反映的唐人心目中的“古意”，并非是远古的汉魏古意，而是近古的南朝古意，其中尤其以吴歌西曲（宫体诗）古意为最多，其次是横吹曲古意，并且往往与吴歌西曲古意结合。这就可以证明“古意”是一个具有文学史发展演变意义的概念。正是因为吴歌西曲在唐代风流未泯，所以保留在诗人心目中的音乐记忆和音乐想象最为丰富，也可证“古意”与乐府音乐的极大关联。

当然，汉魏古意作为一种风格还是存在于唐代诗人的一些创作中。比如乔知之《拟古赠陈子昂》：“惻惻孤形影，悄悄独游心。以此从王事，常与子同衾。别离三河间，征战二庭深。胡天夜雨霜，胡雁晨南翔。节物感离居，同衾违故乡。南归日将远，北方尚蓬飘。孟秋七月时，相送出外郊。海风吹凉木，边声响稍稍。勤役千万里，将临五十年。心事为谁道，抽琴歌坐筵。一弹再三叹，宾御泪潺湲。送君竟此曲，从兹长绝弦。”^①这首诗的风格上非常接近汉魏古意，并且有（伪）苏李诗的风格。陈子昂所强调的“汉魏风骨”，实际上也是以复古的姿态要求诗歌创作上取法汉魏古意，与汉魏古意的风格取得更紧密的衔接。

^① 《全唐诗》卷 81，第 874 页。

吴相洲《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》^①一文指出,唐人作旧题乐府至少有四种情形,一、旧题曲调一直流传,作旧题入乐;二、旧题曲调被改造,作旧题入乐;三、旧题曲调已消亡,作旧题以入新兴曲调;四、旧题曲调已经消失,只拟题而不入乐。这四种类型的判断是准确的,本文试图以唐人的“古意”概念对第四种不入乐的情形做出补充:虽然旧题曲调已经消失,虽然是只拟题而不入乐,但是这种拟作的背后依然是受到了一种音乐记忆的支配和音乐文学想象的影响,如李颀《古从军行》:

白日登山望烽火,黄昏饮马傍交河。行人刁斗风沙暗,公主琵琶幽怨多。野云万里无城郭,雨雪纷纷连大漠。胡雁哀鸣夜夜飞,胡儿眼泪双双落。闻道玉门犹被遮,应将性命逐轻车。年年战骨埋荒外,空见蒲桃入汉家。^②

再如王建《古从军》:

汉家逐单于,日没处河曲。浮云道旁起,行子车下宿。枪城围鼓角,毡帐依山谷。马上悬壶浆,刀头分颊肉。来时高堂上,父母亲结束。回面不见家,风吹破衣服。金疮在肢节,相与拔箭镞。闻道西凉州,家家妇女哭。^③

盛唐之时依然有《从军行》曲,王昌龄五首当是倚歌而作。但李颀以“古”冠题,是想标明自己的作品有与当代流行之新变《从军行》歌辞所不同的“古意”。中唐之后的《从军行》,多为五古,已经无七绝之体,怀疑也是依据“古意”而制作,并可能配以其他具有边塞诗思的近代乐曲。如《全唐诗》中重出的一首:“二十在边城,军中得勇名。卷旗收败马,占碛拥残兵。覆阵鸟鸢起,烧山草木明。塞闲思远猎,师老厌分营。雪岭无人迹,冰河足雁声。李陵甘此没,惆怅汉公卿”,一作卢纶《从军行》^④,一作李端《塞下》^⑤,应该就是这种情况,也符合吴相洲所云“旧题曲调已消亡,作旧题以入新兴曲调”的情形。

李颀的《古意》:“男儿事长征,少小幽燕客。赌胜马蹄下,由来轻七尺。杀人莫敢前,须如猬毛磔。黄云陇底白云飞,未得报恩不得归。辽东小妇年十五,

^① 收入赵敏俐主编《中国诗歌与音乐关系研究》,学苑出版社,2005年版,第47-52页。文章举例云:就拿我们常见的那些旧题乐府来说,像《行路难》、《燕歌行》、《从军有苦乐行》、《塞下曲》、《关山月》等,都有资料证明是继续歌唱的。且看下面一些唐人的诗句:“且复归去来,剑歌《行路难》”(李白《古风》)、“上客勿遽欢,听妾歌《路难》”(韦应物《杂曲歌辞·路难篇》)、“请君留楚调,听我吟《燕歌》。家住辽水头,边风意气多”(陶翰《燕歌行》)、“劳者且勿歌,我欲送君觞。从军有苦乐,此曲乐未央”(李益《从军有苦乐行》)、“谁为天子前,唱此边城曲”(贯休《塞下曲》)、“更吹羌笛《关山月》,无那金闺万里愁”(王昌龄《从军行》)、“赵女乘春上画楼,一声歌发满城秋。无端更唱关山曲,不是征人亦泪流”(王表《成德乐》)。过去人们在讲到这些乐府诗时,从来没有把它们当作是入乐的歌词,只是当做纯粹的文学创作。见第49页。

^② 《全唐诗》卷133,第1348页。

^③ 《全唐诗》卷297,第3363页。

^④ 《全唐诗》卷278,第3154页。

^⑤ 《全唐诗》卷286,第3273页。

惯弹琵琶解歌舞。今为羌笛出塞声，使我三军泪如雨。”^①在结构上课分为两部分，前半部分五言诗描写的是铁马铮铮的战场，后半部分忽然转为七言的以“辽东小妇”为主的场景切换，整体的诗意有切换又有暗接，让人赞叹流连，我们对这种手法的追溯，自然会同梁简文帝、萧子显的《从军行》联系起来，这种手法也应该是对梁陈时代多样化的音乐文学丰富化的表现方式（横吹曲古意和吴歌西曲古意融合）的启迪和继承。而其《古塞下曲》更是将横吹音乐中的边塞意象表现的非常清晰完整：

行人朝走马，直指蓟城傍。蓟城通漠北，万里别吾乡。海上千烽火，沙中百战场。军书发上郡，春色度河阳。袅袅汉宫柳，青青胡地桑。琵琶《出塞》曲，横笛断君肠。^②

诗末句所云“琵琶《出塞》曲”，这实际上已经超出“横吹古意”的范围。琵琶这种唐代的新乐器接续了横吹曲之中的边塞风格，在诗人的想象之中，与横吹的羌笛产生了新的配对和衔接，持续为音乐想象下的边塞诗的生成提供肥沃的土壤。

我们之所以探究音乐“古意”的发展演变，正是试图说明，在唐代有一大批曲调已经失传的乐府旧题，或者与原旧题并无关联的新曲，都会在诗人想象发挥之中得到原有旧题“古意”或想象“古意”的支撑，从而在唐代延续着其持久的文学生命。本文试图以“赋‘古意’法”概括这种具有怀旧复古倾向的文学创作现象，比之“赋题法”，“赋‘古意’法”更为深刻地道出了音乐文学之所以在原本所依附的音乐本体消亡之后依旧能在复古审美思潮的影响下持续进入诗人的创作实践中。

“古意”是拓展和延伸化了的音乐文学，在脱离原本音乐母体之后，成为一种具有鲜明风格倾向的诗歌写作范式。而其中的边塞诗，亦是在“古意”的音乐追忆和风格模仿之下，葆有勃勃生机。

第二节 “闺怨体”边塞诗的生成与发展

张若虚《代答闺梦还》：“关塞年华早，楼台别望违。试衫著暖气，开镜觅春晖。燕入窥罗幕，蜂来上画衣。情催桃李艳，心寄管弦飞。妆洗朝相待，风花暝不归。梦魂何处入，寂寂掩重扉。”^③这首诗以吴歌西曲（宫体诗）古意为主，夹

^① 《全唐诗》卷133，第1355页。

^② 《全唐诗》卷132，第1338页。

^③ 《全唐诗》卷117，第1184页。

杂有已经意象化了的横吹古意。这一类诗歌以怨情为主，边塞的隐约观照只是对闺怨之思更为深刻的构架。我们将这种以“吴歌西曲古意”为主、“横吹古意”为辅，二者结合而生成的边塞诗，称为“闺怨体”边塞诗。“闺怨体”边塞诗是唐代边塞诗的一个重要分支。

《旧唐书·文苑传》所云“时又有汝州人刘希夷，善为从军闺情之诗，词调哀苦，为时所重”^①之“从军闺情之诗”（《全唐诗》诗人小传中简作“从军闺情诗”^②），范围上应该包括“从军诗”、“闺情诗”^③以及“从军闺情结合的诗”三种；但我们还是应该将“从军闺情之诗”视为对此类边塞与闺情结合的作品最早的定义。任文京在《唐代边塞诗的文化阐释》一书中可以说更为明确地提出了“边塞闺怨诗”的概念，其所指亦与本文所云“闺怨体边塞诗”一致。任文京认为，唐代的“边塞闺怨诗”是当时社会生活的反映——“南北朝时写边塞闺怨诗的人更多，如江淹《征怨诗》，吴均、陆罩的《闺怨》，温子升的《捣衣》，王僧孺的《捣衣诗》，萧绎的《燕歌行》，江总的《捣衣篇》等，都是男性诗人写的思妇情感。但南北朝时疆域狭小，因此诗人所写的边塞闺怨诗是借汉代题材或乐府旧题拟作，很难反映社会家庭的真实情况和思妇的真实情感。如萧绎《倡妇怨情诗二十韵》写‘玉关驱夜雪，金气落严霜。飞狐驿使断，交河水路长。荡子无消息，朱唇徒自香。’虽然诗中也提到玉关、飞狐、交河等地名，但均非实指，也根本不符合南朝的疆域实情。唐朝的男性诗人写边塞闺怨诗则不同，他们是时代生活的积极参与者，一些诗人还有过出塞或游边的经历，对战争带来的社会影响都亲有所感。因此，他们笔下的闺妇生活是当时社会真实的反映，内容也颇为丰富。当然，唐代男性诗人写边塞闺怨诗大多是泛指而非确指，这恰恰说明由边塞战争引起的戍卒之妻的情感问题已经超出了家庭范围，成为一种普遍的社会现象。”^④同样是“边塞闺怨诗”，南朝的则很难反映社会现实，唐代则反映了一种普遍的社会现实，这种解读未免割裂。

本文认为，唐代的“边塞闺怨诗”不仅不能完全看作是唐代社会生活的反映，并且要更加重视其文学艺术自身沿袭的体式渊源。首先，唐代前期的“闺怨体”边塞诗承接了南朝“吴歌西曲古意”与“横吹古意”结合的写作范式。其次，唐代的音乐环境给“闺怨体”边塞诗提供了新的音乐母体，“闺怨体”边塞诗找到了新的乐府依傍对象，所创作的“闺怨体”边塞诗可以是“古意”，也可以是声诗，不可能是完全反映社会现实的现实主义作品。

^① 《旧唐书》卷一百九十中，文苑中，第5012页。

^② 《全唐诗》卷82，第880页。

^③ “闺情诗”是独立的一种，以诗人代笔描写闺妇怨情为主，并不与边塞诗相涉。此为纯粹之吴歌西曲的遗留。如李白、崔曙、崔亘、王涯等人的作品。

^④ 任文京，《唐代边塞诗的文化阐释》，人民出版社，2005年版，第188-189页。该文认识到“唐代前期闺怨诗仍承袭这南朝的余绪。”但是，却依旧认为“南北朝诗人只是拟想而已，而唐代诗人则加入鲜明的时代内容。”见第209页。

“闺怨”与“边塞”结合的文体风格学意义上的写作模式在南朝就已经非常流行，在唐人追慕“古意”的创作思维影响下被继承下来，当然在继承的基础上可能添加进来不同容量的社会真实的寓指，但是主体性并没有发生变化。任文京所云的“时代内容”表现为强烈的封侯功名意识使得边塞闺怨诗中淡化了儿女情长，如李白《紫骝马》云“挥鞭万里去，安得念春闺”、王昌龄《变行路难》云“封侯取一战，岂复念闺阁”。这种说法有一定的道理，但是，从“古意”的角度分析，如果是吴歌西曲（宫体诗）古意为主而以横吹曲古意为辅，则多儿女情长。如刘希夷《春女行》中有“目极千馀里，悠悠春江水。频想玉关人，愁卧金闺里”^①这样的怨情；如果是横吹曲古意为主而以吴歌西曲古意为辅，则少儿女情长，这是音乐文学下的一种写作常态。《紫骝马》、《变行路难》都属于横吹曲古意，自然淡化了儿女情长和夫妻缠绵，并非完全可以看做是时代精神的反映。

唐人的“闺怨体”边塞诗，在初唐时期受乐府声诗影响不大，而以南朝的“古意”影响为主，代表作品如沈佺期《古意呈补阙乔知之》：

卢家少妇郁金香，海燕双栖玳瑁梁。九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长。谁为含愁独不见，更教明月照流黄？^②

如果说诗中有唐诗独特的艺术造诣，则也体现在“七律”的成熟以及高古格调对吴歌西曲风格的稀释。至于社会现实的反映，则无法从这首诗中观察到。整首诗以“闺怨”为叙事的中心和主线，而以征戍之思为插叙的背景。这基本可以反映初唐“闺怨体边塞诗”的一个基本特征。而随着时代的发展，“闺怨体边塞诗”又有了新的发展，我们先将唐人的这类作品列表如下：

诗人	作品内容	出处
乔知之	《和李侍郎古意》 妾家巫山隔汉川，君度南庭向胡苑。高楼迢递想金天，河汉昭回更怆然。夜如何其夜未央，闲花照月愁洞房。自矜夫婿胜王昌，三十曾作侍中郎。一从流落成渔阳，怀哉万恨结中肠。南山冢冢兔丝花，北陵青青女萝树。由来花叶同一根，今日枝条分两处。三星差池光照灼，北斗西指秋云薄。茎枯花谢枝憔悴，香销色尽花零落。美人长叹艳容萎，含情收取摧折枝。调丝独弹声未移，感君行坐星岁迟。闺中宛转今若斯，谁能为报征人知。	《全唐诗》卷 81
沈佺期	《杂诗》： 妾家临渭北，春梦著辽西。何苦朝鲜郡，年年事鼓鼙。燕来	同上卷 96

^① 《全唐诗》卷 82，第 880 页。
^② 《全唐诗》卷 96，第 1043 页。

	红壁语，莺向绿窗啼。为许长相忆，阑干玉箸齐。 闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，长在汉家营。少妇今春意，良人昨夜情。谁能将旗鼓，一为取龙城。	
郑遂初	《别离怨》： 荡子戍辽东，连年信不通。尘生锦步障，花送玉屏风。只怨红颜改，宁辞玉簪空。系书春雁足，早晚到云中。	同上 卷 100
许景先	《折柳篇》： 春色东来度渭桥，青门垂柳百千条。长杨西连建章路，汉家林苑纷无数。萦花始遍合欢枝，游丝半冒相思树。春楼初日照南隅，柔条垂绿扫金铺。宝钗新梳倭堕髻，锦带交垂连理襦。自怜柳塞淹戎幕，银烛长啼愁梦著。芳树朝催玉管新，春风夜染罗衣薄。城头杨柳已如丝，今年花落去年时。折芳远寄相思曲，为惜容华难再持。 《阳春怨》： 红树晓莺啼，春风暖翠闺。雕笼熏绣被，珠履踏金堤。芍药花初吐，菖蒲叶正齐。藁砧当此日，行役向辽西。	同上 卷 111
崔珪	《孤寝怨》： 征戍动经年，含情拂玳筵。花飞织锦处，月落捣衣边。灯暗愁孤坐，床空怨独眠。自君辽海去，玉匣闭春弦。	同上 卷 120
窦巩	《少妇词》： 坐惜年光变，辽阳信未通。燕迷新画屋，春识旧花丛。梦绕天山外，愁翻锦字中。昨来谁是伴，鹦鹉在帘栊。	同 上 卷 171
李白	《春怨》： 白马金羁辽海东，罗帷绣被卧春风。落月低轩窥烛尽，飞花入户笑床空。 《思边 一作春怨》： 去年何时君别妾，南园绿草飞蝴蝶。今岁何时妾忆君，西山白雪暗晴云。玉关去此三千里，欲寄音书那可闻。 《子夜吴歌·秋歌》： 长安一片月，万户捣衣声。秋风吹不尽，总是玉关情。何日平胡虏，良人罢远征。 《子夜吴歌·冬歌》： 明朝驿使发，一夜絮征袍。素手抽针冷，那堪把剪刀。裁缝寄远道，几日到临洮。	同 上 卷 184 卷 185
柳中庸	《秋怨》： 玉树起凉烟，凝情一叶前。别离伤晓镜，摇落思秋弦。汉垒关山月，胡笳塞北天。不知肠断梦，空绕几山川。	同上 卷 257
戴叔伦	《闺怨》： 看花无语泪如倾，多少春风怨别情。不识玉门关外路，梦中昨夜到边城。	同 上 卷 274
权德舆	《秋闺月》： 三五二八月如练，海上天涯应共见。不知何处玉楼前，乍入深闺玳瑁筵。露浓香径和愁坐，风动罗帏照独眠。初卷珠帘看不足，斜抱箜篌未成曲。稍映妆台临绮窗，遥知不语泪双双。此时	同上 卷 328

	愁望知何极，万里秋天同一色。霭霭遥分陌上光，迢迢对此闺中忆。早晚归来欢宴同，可怜歌吹月明中。此夜不堪肠断绝，愿随流影到辽东。	
王涯	《春闺思》： 雪尽萱抽叶，风轻水变苔。玉关音信断，又见发庭梅。	同上 卷 346
张仲素	《春闺思》： 袅袅城边柳，青青陌上桑。提笼忘采叶，昨夜梦渔阳。 《秋夜曲》： 丁丁漏水夜何长，漫漫轻云露月光。秋逼暗虫通夕响，征衣未寄莫飞霜。 《秋思二首》： 碧窗斜日蔼深晖，愁听寒蛩泪湿衣。梦里分明见关塞，不知何路向金微。 秋天一夜静无云，断续鸿声到晓闻。欲寄征衣问消息，居延城外又移军。	同 上 卷 367
孟郊	《征妇怨》： 良人昨日去，明月又不圆。别时各有泪，零落青楼前。君泪濡罗巾，妾泪满路尘。罗巾长在手，今得随妾身。路尘如得风，得上君车轮。渔阳千里道，近如中门限。中门逾有时，渔阳长眼。生在绿罗下，不识渔阳道。良人自戍来，夜夜梦中到。	同 上 卷 372
张籍	《征妇怨》： 九月匈奴杀边将，汉军全没辽水上。万里无人收白骨，家家城下招魂葬。妇人依倚子与夫，同居贫贱心亦舒。夫死战场子在腹，妾身虽存如昼烛。	同 上 卷 382
长孙佐辅	《答边信》 一作代答边信同心结 ： 征人去年戍辽水，夜得边书字盈纸。挥刀就烛裁红绮，结作同心答千里。君寄边书书莫绝，妾答同心心自结。同心再解心不离，书字频看字愁灭。结成一夜和泪封，贮书只在怀袖中。莫如书字故难久，愿学同心长可同。	同 上 卷 469
卢殷	《遇边使》： 累年无的信，每夜梦边城。掩袖千行泪，书封一尺情。 ^①	同上 卷 470
赵嘏	《寄远》： 禁钟声尽见栖禽，关塞迢迢故国心。无限春愁莫相问，落花流水洞房深。	同 上 卷 550
施肩吾	《代征妇怨》 寒窗羞见影相随，嫁得五陵轻薄儿。长短艳歌君自解，浅深更漏妾偏知。画裙多泪鸳鸯湿，云鬓慵梳玳瑁垂。何事不看霜雪里，坚贞惟有古松枝。	同 上 卷 494
杜牧	《寄远》： 两叶愁眉愁不开，独含惆怅上层台。碧云空断雁行处，红叶已凋人未来。塞外音书无信息，道傍车马起尘埃。功名待寄凌烟阁，力尽辽城不肯回。 ^②	同上 卷 526

^① 此诗又作罗隐诗，末句作“书封一尺金”，见《全唐诗》卷 665，第 7622 页。

^② 此诗又作许浑诗，见《全唐诗》卷 536，第 6126 页

马戴	《征妇叹》： 稚子在我抱，送君登远道。稚子今已行，念君上边城。蓬根既无定，蓬子焉用生。但见请防胡，不闻言罢兵。及老能得归，少者还长征。	同 上 卷 556
贾岛	《寄远》： 家住锦水上，身征辽海边。十书九不到，一到忽经年。	同 上 卷 572
刘沧	《寄远》： 西园杨柳暗惊秋，宝瑟朱弦结远愁。霜落雁声来紫塞，月明人梦在青楼。蕙心迢递湘云暮，兰思萦回楚水流。锦字织成添别恨，关河万里路悠悠。	同 上 卷 586
于濂	《辽阳行》： 辽阳在何处，妾欲随君去。义合齐死生，本不夸机杼。谁能守空闺，虚问辽阳路。 《恨从军》： 不嫁白衫儿，爱君新紫衣。早知遽相别，何用假光辉。已闻都万骑，又道出重围。一轴金装字，致君终不归。	同 上 卷 599
罗邺	《征人》： 青楼一别戍金微，力尽秋来破虏围。锦字莫辞连夜织，塞鸿长是到春归。正怜汉月当空照，不奈胡沙满眼飞。唯有梦魂南去日，故乡山水路依稀。 《春闺》： 愁坐兰闺日过迟，卷帘巢燕羡双飞。管弦楼上春应在，杨柳桥边人未归。玉笛岂能留舞态，金河犹自浣戎衣。梨花满院东风急，惆怅无言倚锦机。	同 上 卷 654
郑准	《代寄边人》： 君去不来久，悠悠昏又明。片心因卜解，残梦过桥惊。圣泽如垂饵，沙场会息兵。凉风当为我，一一送砧声。	同 上 卷 694
黄滔	《闺怨》： 妾家五岭南，君戍三城北。雁来虽有书，衡阳越不得。别久情易料，岂在窥翰墨。塞上无烟花，宁思妾颜色。 《闺怨》： 寸心杳与马蹄随，如蜕形容在锦帷。江上月明船发后，花间日暮信回时。五陵夜作酬恩计，四塞秋为破虏期。待到乘轺入门处，泪珠流尽玉颜衰。	同 上 卷 704 同 上 卷 705
张迥	《寄远》 锦字凭谁达，闲庭草又枯。夜长灯影灭，天远雁声孤。蝉鬓凋将尽，虬髯白也无。几回愁不语，因看朔方图。	同 上 卷 727
刘兼	《征妇怨》 金闺寂寞罢妆台，玉箸阑干界粉腮。花落掩关春欲暮，月圆敲枕梦初回。鸾胶岂续愁肠断，龙剑难挥别绪开。曾寄锦书无限意，塞鸿何事不归来。	同 上 卷 766

以上看似凌乱的标题，实际上并不是社会真实的反映，而是乐府声诗的传情意象。这些乐府声诗的背后，实际上是唐代新声中类似于南朝吴歌西曲的音乐，或者说吴歌西曲类型的音乐在唐代得到了新的发展。

我们知道，《折杨柳》早已经在南朝时期形成了《月节折杨柳》，白居易还有新翻《杨柳枝》。歌曲的新翻是当时乐伎或懂音乐的文人追求新变的常用方式。融入了吴歌西曲依情的《折杨柳》催生出“闺怨体”的声诗，我们在上一章中已经论及。而唐代新产生了以“XX怨”为题或与之相关的诸多新曲，这些新曲的流行，促使了中唐以来“闺怨体”边塞诗得到了新的生成土壤和繁荣途径。

作为音乐曲名的“怨”，实际上表现一种凄婉哀伤的音乐旋律。前文已经论述，羌笛吹奏的横吹曲多能给人以哀怨的音乐感染。如张正见《临高台》“此中多怨曲，地远讵能闻”、徐陵《梅花落》“倡家怨思妾，楼上独徘徊”、陈后主《关山月》“复教征戍客，长怨久连翩”；唐人沈佺期《梅花落》“铁骑几时回，金闺怨早梅”、张易之《出塞》“将军占太白，小妇怨流黄”、孟郊《折杨柳》“楼上春风过，风前杨柳歌。枝疏缘别苦，曲怨为年多”。而江南吴楚音乐也有以“怨”见长的特点，见于《乐府诗集》记载的“怨曲”以楚调最多，见下表：

曲名	出处	分析
楚妃怨	《乐府诗集》卷 29，《相和歌辞·吟叹曲》	与《王昭君》皆既见于《吟叹曲》又见于《楚调曲》
雀台怨	同上卷 31，《相和歌辞·平调曲》	由《铜雀伎》而来
怨诗行	同上卷 41，《相和歌辞·楚调曲》	
怨歌行	同上卷 42，《相和歌辞·楚调曲》	
长门怨	同上卷 42，《相和歌辞·楚调曲》	
阿娇怨	同上卷 42，《相和歌辞·楚调曲》	
婕妤怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
长信怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
娥眉怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
玉阶怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
宫怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
杂怨	同上卷 43，《相和歌辞·楚调曲》	
湘妃怨	同上卷 57，《琴曲歌辞》	来源于楚调
昭君怨	同上卷 59，《琴曲歌辞》	来源于楚调
寒夜怨	同上卷 76，《杂曲歌辞》	
邯郸宫人怨	同上卷 91，《新乐府辞》	

吴宫怨	同上卷 91,《新乐府辞》	
征妇怨	同上卷 94,《新乐府辞》	
农臣怨	同上卷'96,《新乐府辞》	
孤独怨	同上卷 100,《新乐府辞》	

张正见《艳歌行》“不学幽闺妾，生离怨《采桑》”^①、刘慎虚《江南曲》云“歌声随《绿水》，怨色起朝阳”、刘希夷《江南曲》云“平生怨在《西洲曲》”^②。亦可证明这一点。赵嘏《昔昔盐》二十首之中有十首均是“闺怨体”边塞诗，正是因为高腔的《昔昔盐》音乐具有与楚调接近的哀怨特征^③。我们认为，江南的音乐在唐代的民间继续得以发展，不光是吴歌西曲的持续流行，包括一些新生的江南曲也日渐影响文人的声诗创作。这些“怨曲”的共同特征是以女性为主角（或实际上直接由女性来演唱），其主要的内容为怨春、怨夫以及宫怨。据检索《全唐诗》，诗歌标题中带有“怨”的诗篇数目多达 318 首，从卷 5 徐贤妃的《长门怨》到卷 897 孙光宪的《遐方怨》，几乎全是以女性为视角的乐府诗^④。同时，大曲之中也有类似的音乐风格，如《陆州歌》第四：“曙月当窗满，征人出塞游。画楼终日闭，清管为谁调？”^⑤再如《簇拍陆州》云：“西去轮台万里余，故乡音耗日应疏。陇山鹦鹉能言语，为报闺人数寄书”^⑥；再如《石州》云：“自从君去远巡边，终日罗帏独自眠。看花情转切，揽镜泪如泉。一自离君后，啼多双脸穿。何时狂虏灭，免得更留连”^⑦；大曲的《水调》也成为“闺怨体”边塞诗新生的音乐本体。“闺怨”这一主题的诗歌，正是在这样一个大的音乐审美环境之中，持续地进入文人声诗的创作之中。

邵文实《敦煌边塞文学之“征妇怨”作品述论》^⑧一文评介了以敦煌曲子词为主要内容的“征妇怨”作品。该文指出“伯 2555 号《敦煌唐人诗文选集残卷》就出现了连续八首的闺怨诗，分别题为《娥眉怨》、《画屏怨》（即郑遂初《别离怨》）、《綵书怨》（即上官昭容《綵书怨》）、《珠帘怨》（即颜舒《凤栖怨》）、《别望怨》、《锦词怨》、《清夜怨》（即李商隐《清夜怨》）、《闺情怨》（即王涯《闺情》）”，

^① 《乐府诗集》卷二十八，第 418 页。

^② 《乐府诗集》卷二十六，第 386、387 页。

^③ 《乐府诗集》卷七十九引《乐苑》曰：“《昔昔盐》，羽调曲。”胡震亨《读书杂录》卷上末条云：“薛道衡《昔昔盐》一诗最有称，乃盐字迄无人解得。宋洪容斋《随笔》第云：‘如吟、行、曲、引类’。我朝杨用修亦云：‘曲之别名’。止耳！未经确下一注脚也。余谓盐即艳字。‘流示之禽而盐诸利’，见《礼·郊特牲》，可考《昔昔盐》，《昔昔艳》也。犹乐府之有《三妇艳》也。”艳，正是楚歌的常用手法。然，“盐”多用于胡曲，如《阿鹆盐》、《突厥盐》、《黄帝盐》、《白鹆盐》、《神雀盐》、《疏勒盐》、《满座盐》、《归国盐》、《刮骨盐》，盖隋朝之时，南北音乐以及胡乐相融合，乐工编译胡曲，同样以胡曲之中音高接近南方吴楚“羽调”或“楚调”之曲，命名为“盐”，以示与“艳”曲之接近而又稍示区别。

^④ 详见附录（五）：《全唐诗》诗题含“怨”的作品总表。

^⑤ 《乐府诗集》卷八十，第 1122 页。

^⑥ 同上，同页。

^⑦ 同上，同页。

^⑧ 见《敦煌学辑刊》，1995 年第 2 期。

这八首作品时代差距颇大，其对社会真实的反映并不真实真切。即使是反映府兵制下征夫的生活现实，也是通过这一类具有“怨”的歌曲来承载的。该文接着指出“敦煌不少曲子词具有‘征妇怨’的性质，《云谣集》三十首曲子词内，‘征妇怨’便近十首。”而且“除了敦煌曲子词外，还有一些被称为‘俚曲小调’的敦煌歌词也以‘征妇怨’为主体，如伯3812号卷首之《十二月调》。”该文注重探讨唐代对外战争给百姓带来的苦难以及这些苦难得到“许多有思想有头脑的人的反对”，这诚然有一定的道理，但是更重要的是，音乐衔接并拓宽了文字的感情，音乐与文学之间才是最为直接的关联，忽略音乐本身的感染力和传播作用，而谈社会生活的真实反映，是颇有些隔靴搔痒的。

我们以“乐府母题”的视角解析边塞诗的生成，就会发现，以乐府声诗为属性的边塞诗，并非只是豪迈杀伐激扬征战一途，音乐的丰富性催生了边塞诗声诗的丰富性。既有“凯乐体”的豪放，又有“闺怨体”的婉约，这种诗人拟乐府的边塞诗的总体风貌，与之后形成的宋词之中既有豪放又有婉约的整体风貌是颇有些类似的。

第三节 唐代的音乐环境与乐府边塞诗的继续生成

唐代音乐文化异常繁荣，一方面，吴歌西曲继续在民间发展并持续影响诗人的创作，另一方面，由于统治阶级礼乐文化的建设以及自身享乐的需要，大量的胡乐俗乐进入宫廷。“唐初，因征服漠北的机会，胡乐传入中国的机会乃较前更活泼。贞观时期，九部伎加上高昌伎成为十部伎，即为明证。又因安叱奴、王长通、白明达等重用胡乐工，并授予高官。隋炀帝时，白明达奉命制作胡风新曲，当时胡乐新曲，陆续出现。太宗时期，乐工裴裨符所作琵琶曲之《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》等，太宗赞誉为‘声度清美’。此类乐伎至高宗，曾风行一时，堪可称为唐朝中叶胡部新声之先驱。”^①唐朝开放的文化政策也使得音乐不局限于宫廷，太常音乐人和乐工定期入朝，平时居住于宫外^②，有利于宫廷音乐的广泛流布。丰富的音乐文化持续着声诗的繁荣，也促使边塞诗借助新的音乐乐器和乐调继续生成。其中重要的是乐器是胡琴和琵琶，最重要的乐调是边地进献来的大曲。

一、胡琴琵琶与边塞诗

胡琴即五弦琵琶。与唐之前已经流入中国的曲项四弦琵琶不同的是，五弦

^① 岸边成雄《唐代音乐史的研究》上册，第14页。

^② 关于唐代的乐工的情况，详参岸边成雄《中国音乐史的研究》，第21-32页。

琵琶为竖抱式演奏，并开始不用拨片而用手直接弹奏^①。中国明清琵琶为四弦竖抱式，五弦竖抱式琵琶（胡琴）在中国绝迹，只有一件保留在日本正仓院中^②。

李贺《感春》诗有云“胡琴今日恨，急语向檀槽”，《李长吉歌诗王琦汇解》释云：

昔人谓琵琶即是胡琴，考岑参《白雪歌》云：“中军置酒饮归客，胡琴琵琶与羌笛。”则胡琴、琵琶，乃二物也。又琵琶据傅玄赋，汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁箏筑为马上之乐，欲从方俗语，故曰琵琶。杜挚云：长城之役，弦鼗而鼓之，是琵琶本不起胡中，谓之胡琴，当不其然。考唐时有五弦琵琶一器，如琵琶而小，北国所出。旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚^③。后人习为搯琵琶。唐人所谓胡琴，应是五弦琵琶耳。檀槽，谓以紫檀木为琵琶槽。张祜诗“金屑檀槽玉腕明”、王建诗“黄金捍拨紫檀槽”、王仁裕诗“红装齐抱紫檀槽”是也。^④

此论最为贴切。比之日本学者林谦三《东亚乐器考》认为“胡琴即琵琶”^⑤的说法更为明确。

五弦琵琶（胡琴）在唐代的流传对琵琶和琴乐都产生了相当大的革命，琵琶开始用手弹奏；琴乐音域进一步扩大，融入了琵琶曲，使得琴曲的演奏风格由原来的中和的君子之音融入了铿锵的胡乐边声，这些都促使边塞诗的音乐环境持续地发展和繁荣。

白居易《池边即事》诗云：“毡帐胡琴出塞曲，兰塘越棹弄潮声。何言此处同风月，蓟北江南万里情。”^⑥此即胡琴所奏的原横吹曲《出塞》之音。《唐声诗》亦提及敦煌《婆罗门》曲子，用的李益《夜上受降城闻笛》“回乐峰前沙似雪”的辞^⑦，《婆罗门》曲即是《霓裳羽衣》曲的前身^⑧，与李益“每一篇成，乐工争

^① 唐代四弦琵琶为横抱式，用拨片弹奏。如《太平御览》卷 583 记载“开元中，有贺怀智善琵琶，以石为槽，鸛鷀筋作弦，用铁拨弹之”，又《太平广记》卷 205 “琵琶”条下有“汉中王瑒见康昆仑弹琵琶，……‘自下而上谓之琵琶，自上而下谓之琵琶’”等记载，皆可证。

^② 复旦大学历史系教授韩昇上海博物馆观众活动中心 2010 年 10 月 24 日的讲座《东方文明的宝库——正仓院》，中间讲及音乐云：“这个乐器也是盛唐乐器。唐朝的琴现在还有传世，按照著录，比较可靠的是十二面半。唐琵琶中国没有。今天的琵琶都是四弦。螺钿紫檀五弦琵琶，世界上只有这一把保存下来。这个琵琶本身就是胡乐。我们的琵琶是圆的扁的，我们叫做阮。半梨形的琵琶的祖先是伊朗、印度。琵琶传入中国对中国音乐很大的改变，定调都是通过琵琶来定调。五弦琵琶在唐朝很盛，我们可以从很多壁画上得到印证，敦煌的五弦琵琶有一百多幅。”可参见 <http://ishare.iask.sina.com.cn/f/11227985.html>。

^③ 《太平广记》卷 205 “琵琶”条下云“贞观中，弹琵琶裴洛儿始废拨，用手。今俗所谓‘搯琵琶’是也”，即此。

^④ 《三家评注李长吉歌诗》卷三，《感春》诗，上海古籍出版社，1998 年版，第 115-116 页。

^⑤ 参考《东亚乐器考》第三章《弦乐器》第 15 小节《唐代胡琴的名称》一文，音乐出版社，1962 年版，第 254-256 页。

^⑥ 《全唐诗》卷 449，第 5071 页。

^⑦ 《唐声诗》（上编），第 332 页。

^⑧ 《乐府诗集》卷八十《近代曲辞》有《婆罗门》，题解引《唐会要》云：“天宝十三载，改《婆罗门》为《霓裳羽衣》。”见第 1128 页。按，《霓裳羽衣》曲抄袭自《婆罗门》曲，并非意味着《婆罗门》曲消亡，

以赂求取之，被声歌供奉天子”^①的说法符合。刘长卿《鄂渚听杜别驾弹胡琴》：“文姬留此曲，千载一知音。不解胡人语，空留楚客心。声随边草动，意入陇云深。何事长江上，萧萧出塞吟。”^②许浑《听琵琶》：“欲写明妃万里情，紫槽红拨夜丁丁。胡沙望尽汉宫远，月落天山闻一声。”^③皆是写胡琴和琵琶之中的出塞、边关之音乐想象。杜甫《咏怀古迹》其三有“千载琵琶作胡语”之句，《杜诗详注》解释云：“庾信《昭君词》：‘胡风入骨冷，夜月照心明。方调琴上曲，变入胡笳声’。瀚曰：‘琵琶句，乃融化其语。’《释名》：琵琶，本边人马上所鼓也，推于前曰琵，引却曰琶。石崇《明君词序》：‘昔公主嫁乌孙，令琵琶马上作乐，以慰其道路之思’，其送明君亦必而也，其造新曲，多哀怨之声。《琴操》：‘昭君在外，恨帝始不见遇，乃作怨思之歌，后人名为《昭君怨》’”。^④此亦可见琵琶之乐后来融入琴曲。不仅琵琶，横吹之乐也融入了琴曲，杜佑《通典》云“丝桐唯琴曲有胡笳声”^⑤。《通典》同卷所载“四方乐”之“西戎五国”（高昌、龟兹、疏勒、康国、安国）中，除康国以胡旋舞著名，其余四国的乐器皆有“琵琶”、“五弦琵琶”以及“横笛”、“箏箏”^⑥，除胡琴与琵琶之外，羯鼓亦特为流行。“西戎五国”中高昌、龟兹、疏勒三国乐均有羯鼓，“南蛮乐”（扶南、天竺）亦有羯鼓^⑦。《通典》云“又有新声自河西至者，号‘胡音声’，与龟兹乐、散乐俱为时重，诸乐咸为之少寝。”^⑧任半塘先生《唐声诗》中指出：“至于唐代胡乐之盛，可因《通典》一四二所载后魏宣武以来胡声发展之大势及一四六载周、隋以来管弦曲与鼓舞曲分用西凉、龟兹诸乐之事实推之，众所周知，毋俟綖缕，在上列胡乐之七部中，又以龟兹乐为最著。日本林谦三《隋唐燕乐调研究》谓唐代胡乐虽不限龟兹一种，而其他胡乐之在中国者，大抵为龟兹所掩，龟兹乐予中国音乐之感化最深。中国人对于乐调之传统观念，向以宫声为调首者，竟因此而有所变更，于是音界大展云云。龟兹之主要乐器为琵琶，唐人之精此伎与赏此伎者均特盛，唐诗中咏琵琶者亦特多。仅敦煌石窟‘伎乐天’之大量壁画中，已可验得当时琵琶地位如何重要，在唐人音乐生活中实多不离琵琶。因此相当部分之声诗必托于胡乐，托于龟兹乐，托于琵琶。……惟琵琶之传入中国，早在汉代，想来广泛使用，初不以奏胡乐为限；久之，遂有胡制、汉制及二者兼制之分。^{通典一四四}。无论纯粹胡乐或半胡化之西凉乐，或参杂若干胡乐成分的法曲，甚至全无胡乐成

两者当并存，《婆罗门》曲为《霓裳羽衣》曲的前身。

^① 《新唐书》卷二百三，列传第一百二十八文艺下，中华书局点校本第18册，1975年版，第5784页。

^② 《全唐诗》卷148，第1505页。

^③ 《全唐诗》卷538，第6139页。

^④ 《杜诗详注》卷十七，中华书局点校本，第四册，第1503-1504页。

^⑤ 《通典》卷一百四十六，乐六，中华书局点校本，1985年版，第3725页。

^⑥ 同上，第3723-3724页。

^⑦ （唐）南卓《羯鼓录》（清守山阁丛书本）云：“羯鼓，出外夷乐。以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均。龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。次在都曇鼓、答腊鼓之下。……其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破、战杖连碎之声。又宜高楼玩景，明月清风凌空透远极异众乐。”

^⑧ 同上，第3726页。

分之清商乐内，皆可用琵琶伴奏。”^①

琵琶曲中有《王昭君》。刘长卿《王昭君歌》：“自矜娇艳色，不顾丹青人。那知粉绘能相负，却使容华翻误身。上马辞君嫁骄虏，玉颜对人啼不语。北风雁急浮云秋，万里独见黄河流。纤腰不复汉宫宠，双蛾长向胡天愁。琵琶弦中苦调多，萧萧羌笛声相和。谁怜一曲传乐府，能使千秋伤绮罗。”^②此琵琶曲后改制为琴曲，名《昭君怨》，诸多作为声诗的《昭君怨》即来自于此乐。顾况听琵琶后的关塞音乐想象，围绕昭君，更显得神思纵横：

刘禅奴弹琵琶歌

乐府只传横吹好，琵琶写出关山道。羈雁出塞绕黄云，边马仰天嘶白草。明妃愁中汉使回，蔡琰愁处胡笳哀。鬼神知妙欲收响，阴风切切四面来。李陵寄书别苏武，自有生人无此苦。当时若值霍骠姚，灭尽乌孙夺公主。^③

羊士谔《夜听琵琶三首》：

掩抑危弦咽又通，朔云边月想朦胧。当时谁佩将军印，长使蛾眉怨不穷。
一曲徘徊星汉稀，夜兰幽怨重依依。忽似摐金来上马，南枝栖鸟尽惊飞。
破拨声繁恨已长，低鬟敛黛更摧藏。潺湲陇水听难尽，并觉风沙绕杏梁。^④

唐代以琵琶和胡琴为主导的乐器持续影响下的音乐环境，亦可再举数例：

空余关陇恨，因此代相思。^⑤

虽有相思韵，翻将入塞同。^⑥

将军曾制曲，司马屡陪观。本是胡中乐，希君马上弹。^⑦

凉州七里十万家，胡人半解弹琵琶。^⑧

万里胡天海寒秋，分明弹出风沙愁。^⑨

琵琶多于饭甑。^⑩

楚妃波浪天南远，蔡女烟沙漠北深。^⑪

^① 任半塘著，《唐声诗》（上编），上海古籍出版社，1982年版，第31-32页。

^② 《全唐诗》卷151，第1579页。

^③ 《全唐诗》卷265，第2947页。

^④ 《全唐诗》卷332，第3709页。

^⑤ 唐太宗《琵琶》诗，见《全唐诗》卷1，第18页。

^⑥ 陈叔达《听邻人琵琶》，见《全唐诗》卷30，第430页。

^⑦ 李峤《琵琶》，《全唐诗》卷59，第709页。

^⑧ 岑参《凉州馆中与诸判官夜集》，见《全唐诗》卷199，第2055页。

^⑨ 李群玉《王内人琵琶引》，《全唐诗》卷568，第6583页。

^⑩ 《江陵语》，题下注：“江陵在唐世号衣冠薮泽，故称云”，见《全唐诗》卷896，第9932页。

^⑪ 杨巨源《冬夜陪丘侍御先辈听崔校书弹琴》，《全唐诗》卷333，第3729页。

调弦拂匣倍含情，况复空山秋月明。陇水悲风已呜咽，鹧鸪别鹤更凄清。将军塞外多奇操，中散林间有正声。^①

胡琴、琵琶乐器作为一种直观体现，可见唐代音乐环境中胡乐的繁盛；武元衡《汴河闻笛》：“何处金笳月里悲，悠悠边客梦先知。单于城下关山曲，今日中原总解吹。”^②唐代的音乐环境，胡琴、琵琶等后入异域乐器与胡笳、胡角、羌笛等先入异域乐器一起继续影响着诗人的边塞想象。

二、大曲与边塞诗

大曲是唐代活生生的音乐形态。作为来源之边地的唐代新生的大型组合式音乐，大曲对边塞诗的继续生成提供着肥沃的土壤。

洪迈《容斋随笔》云：“今乐府所传大曲，皆出于唐。而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。《凉州》今转为《梁州》，唐人已多误用。其实从西凉府来也。凡此诸曲，唯《伊》、《凉》最著。唐诗词称之极多，聊纪十数联，以资谈助。如‘老去将何散旅愁，新教小玉唱《伊州》’、‘求守管弦声款逐，侧商调裹唱《伊州》’、‘钿蝉金雁皆零落，一曲《伊州》泪万行’、‘公子邀欢月满楼，双成揭调唱《伊州》’、‘赚杀唱歌楼上女，《伊州》误作《石州》声’、‘胡部笙歌西部头，梨园弟子和《凉州》’、‘唱得《凉州》意外声，旧人空数米嘉荣’、‘霓裳奏罢唱《梁州》，红袖斜翻翠黛愁’、‘行人夜上西城宿，听唱《凉州》双管逐’、‘丞相新裁别离曲，声声飞出旧《凉州》’、‘只愁拍尽《凉州》杖，画出风雷是拨声’、‘一曲《凉州》今不清，边风萧飒动江城’、‘满眼由来是旧人，那堪更奏《梁州》曲’、‘昨夜蕃军报国仇，沙州都护破梁州’、‘边将皆承主恩泽，无人解道取凉州’。皆王建、张祜、刘禹锡、王昌龄、高骈、温庭筠、张籍诸人诗也。”^③《伊州》大曲和《凉州》大曲，为唐代最为著名的两个大曲，这两个来自西域的大曲，对唐代边塞诗的持续繁荣均有很大影响。其中，《伊州歌》的影响偏重于“闺怨”一派，而《凉州词》则偏于铿锵豪放的风格。

《乐府诗集·近代曲辞》之《伊州》题解引《乐苑》曰：“《伊州》，商调曲，西州节度使盖嘉运所进也。”^④观《乐府诗集》所录《伊州》歌五遍、入破五遍，其总体风格偏于优美，尤其入破第四、第五，已经全似玉台体五言诗，如“闺中红粉态，陌上看花人”，可猜测其音乐风格接近柔缓舒和，其歌第三云：

^① 司马逸客《雅琴篇》，《全唐诗》卷100，第1073页。

^② 《全唐诗》卷317，第3576页。

^③ 《容斋随笔》卷十四第14则《大曲伊凉》，中华书局点校本，2005年版，第186页。

^④ 《乐府诗集》卷七十九，第1119页。

闻道黄花戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。^①

这是对沈佺期五律《杂诗》片段截取后的翻唱版。亦与“闺怨体”边塞诗的风格一致。然其入破第二、第三则相对稍振：

长安二月柳依依，西山流沙路渐微。阙氏山上春光少，相府庭边驿使稀。
三秋大漠冷溪山，八月严霜变草颜。卷旆风行宵渡碛，衔枚电扫晓应还。

春景、秋景的描绘当与清商乐风格的边塞诗相近。王小盾《唐大曲及其基本结构类型》中列《伊州》曲制度有“急”、“慢”二种，“慢曲子单遍至少有十八拍或十八乐句，急曲子单遍至少有十二拍或十二乐句。”^②以上二诗应为《伊州》之急遍。而《伊州》歌还有哀伤的音乐特性，许浑《吴门送振武李从事》诗中有“晚促离筵醉玉缸，《伊州》一曲泪双双”^③之句。

与《伊州》大曲相比，《凉州》大曲可谓豪放之音。《乐府诗集》卷七十九云：“《乐苑》曰：‘《凉州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。’《乐府杂录》曰：‘《梁州曲》，本在正宫调中，有大遍小遍。至贞元初，康昆仑翻入琵琶玉宸宫调，初进曲在玉宸殿，故有此名。合诸乐即黄钟宫调也。’张同《幽闲鼓吹》曰：‘段和尚善琵琶，自制《西凉州》。后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之《新凉州》云’。”^④元稹《琵琶歌》云“凉州大遍最豪嘈”^⑤，张祜《王家琵琶》：“金屑檀槽玉腕明，子弦轻撚为多情。只愁拍尽《凉州破》，画出风雷是拨声。”^⑥都说明《凉州》大曲节奏急迫，中有激昂发越之声^⑦。张乔《宴边将》：“一曲《梁州》金石清，边风萧飒动江城。座中有老沙场客，横笛休吹《塞上》声。”^⑧可见宴会之中亦常奏《凉州》大曲。而王翰著名的《凉州词》，即作于宴会场合之中：

葡萄美酒夜光杯，欲饮琵琶马上催。醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回。^⑨

^① 《乐府诗集》卷七十九，第1120页。以下所引《伊州》歌辞皆此页。

^② 王小盾《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社，2012年版，第255页。

^③ 《全唐诗》卷536，第6116页。

^④ 《乐府诗集》卷七十九，第1117页。

^⑤ 《全唐诗》卷421，第4629页。

^⑥ 《全唐诗》卷511，第5844页。

^⑦ 北宋陈旸《乐书》卷一百五十八有关于宁王听凉州大曲后的一段评论：“夫曲者，始于宫，散于商，成于角徵羽。臣见此曲，宫离而少微，商乱而加暴。宫者，君也，商者，臣也。宫不胜则君体卑，商有余则臣事僭。臣恐异日臣下有悖乱之事，陛下有播越之祸，兆于斯曲也。”按，此论或后人所加，不当为宁王所能明察所敢直言，但其产生年代当在凉州大曲未亡之时，所论凉州大曲的特点“宫离而少微，商乱而加暴”的特点应当是准确的。

^⑧ 《全唐诗》卷638，第7305页。

^⑨ 《全唐诗》卷156录王翰《凉州词》二首，此其一。其二云：“秦中花鸟已应阑，塞外风沙犹自寒。夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安。”是更加典型的音乐想象之作。见第1605页。

首句是写酒宴的场面，诗人在宴饮之际，听到了《凉州》大曲之中最为豪嘈的一遍，繁声切切相催（“催”为大曲的术语^①），“马上”是琵琶最初的演奏形态（“琵琶马上之乐也”），所以，整个诗前二句都是在说宴会场合听到了豪嘈急切的《凉州》曲，而诗人因这种音乐的感染，产生了后二句的联想：仿佛自己身处战场，身同士卒，然而自己这样一副醉态，不胜戎装，无法参加战斗。但是即便是不能参加战斗又何妨，古来征战的士兵有几人能够保全生命归还呢？这种看似豪放却包含悲慨的经典名句实际上来源于大曲音乐的听觉感染和想象，足见音乐对文学诗思影响的深度。

《凉州》大曲以其强烈的感染力，在民间以摘遍的形式流传很广，而且乐曲亦有了新变，但大致以胡乐铿锵激昂的风格为主。这种主要风格形成了类似于词调的小单元乐曲，即为诗人广泛填写的《凉州词》的音乐母体。《凉州》摘遍可以是琵琶（或胡琴）和羌笛共同演奏（据白居易诗“促张弦柱吹高管”），也可以是羌笛独奏（据张祜诗“道调《梁州》急遍吹”）。故而在唐诗中，七言绝句体的《凉州词》，其文学风貌完全可以想象：

国使翩翩随旆旌，陇西岐路足荒城。毡裘牧马胡雏小，日暮蕃歌三两声。
边城暮雨雁飞低，芦笋初生渐欲齐。无数铃声遥过碛，应驮白练到安西。
古镇城门白碛开，胡兵往往傍沙堆。巡边使客行应早，每待平安火到来。
凤林关里水东流，白草黄榆六十秋。边将皆承主恩泽，无人解道取凉州。
昨夜蕃兵报国仇，沙州都护破凉州。黄河九曲今归汉，塞外纵横战血流。
浑成紫檀金屑文，作得琵琶声入云。胡地迢迢三万里，那堪马上送明君。
异方之乐令人悲，羌笛胡笳不用吹。坐看今夜关山月，思杀边城游侠儿。
黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春光不度玉门关。
单于北望拂云堆，杀马登坛祭几回。汉家天子今神武，不肯和亲归去来。

本文故意隐去作者，实际上是想说明作为声诗的《凉州词》，所应用的途径是流传于乐器和歌曲之中的歌辞。其创作的方式类似于倚声填词，其对边塞异域的风物描写来源于音乐想象。

除了《伊州》、《凉州》大曲之外，尚有其他大曲的单元乐曲也涉及到了胡乐和边声，可能由于乐曲旋律成为法曲之后综合了清商乐江南曲的特点，很多带有“闺怨体”边塞诗的风格。除“闺怨体”一节所引《陆州歌》第四和《簇拍陆州》、

^① 沈括《梦溪笔谈》卷五：“元稹《建昌宫词》有‘逡巡大遍凉州彻’，所谓大遍者，有序、引、歌、觚、催、哨、催、擷、袞、破、行、中腔、踏歌、之类凡数十解。”王灼《碧鸡漫志》卷三：“白乐天《秋夜听高调凉州》诗云：‘楼上金风声渐紧，月中银字韵初调。促张弦柱吹高管，一曲《凉州》入沉寥。’大吕宫，俗呼高宫，其商为高大石，其羽为高般涉，所谓高调，乃高宫也。……凡大曲，有散序、袞、排遍、擷、正擷、入破、虚催、实催、袞遍、歇指、杀袞，始成一曲，此谓大遍。”另，可参《“催”字的用法及其他——释〈凉州词〉中的“欲饮琵琶马上催”》，白坚，《齐鲁学刊》1987年第6期。

《石州》外，《水调》大曲、《柘枝》舞曲，均有涉及边塞声诗的元素。体现出大曲演奏中的一些相对灵活性和交融特点。

《水调》本为隋炀帝时歌，唐代新翻为《新水调》^①。后成为大曲。作为大曲之《新水调》，五遍，前四遍声调铿锵，可视为边塞之音：

平沙落日大荒西，陇上明星高复低。孤山几处看烽火，壮士连营候鼓鞞。^{第一}

第一

猛将关西意气多，能骑骏马弄雕戈。金鞍宝铎精神出，笛倚新翻《水调》歌。^{第二}

第二

王孙别上绿珠轮，不美名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人。^{第三}

三

陇头一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。^{第四}

四

前二首歌辞透露出音乐的雄壮，第三首略微婉转，第四首转入悲切，从歌辞上看，还颇类似横吹曲《陇头水》之凄怆之音。而第五遍则为柔美的音乐了：“双带仍分影，同心巧结香。不应须换彩，意欲媚浓妆。”^②这五叠的变化非常类似于上章所论的“作为音乐概念的‘艳歌’与《白马篇》”一节的音乐特征。也就是说，唐代新翻的《水调》，应该是一首带有“艳歌”前奏的《水调》（唐代大曲称为“序”或“散序”）。如果以胡琴琵琶来作为“序”，则歌辞风格自然为边塞诗了。

陈陶《水调词十首》^③

黠虏迢迢未肯和，五陵年少重横戈。谁家不结空闺恨，玉箸阑干妾最多。
羽管慵调怨别离，西园新月伴愁眉。容华不分随年去，独有妆楼明镜知。
忆钱良人玉塞行，梨花三见换啼莺。边场岂得胜闺阁，莫逞雕弓过一生。
惆怅江南早雁飞，年年辛苦寄寒衣。征人岂不思乡国，只是皇恩未放归。
水阁莲开燕引雏，朝朝攀折望金吾。闻道磧西春不到，花时还忆故园无。
自从清野戍辽东，舞袖香销罗幌空。几度长安发梅柳，节旄零落不成功。
长夜孤眠倦锦衾，秦楼霜月苦边心。征衣一倍装绵厚，犹虑交河雪冻深。
瀚海长征古别离，华山归马是何时。仍闻万乘尊犹屈，装束千娇嫁郅支。
沙塞依稀落日边，寒宵魂梦怯山川。离居渐觉笙歌懒，君逐嫖姚已十年。

^① 《乐府诗集》卷七十九：“旧说，《水调河传》，隋炀帝幸江都时所制。曲成奏之，声韵怨切。王令言闻而谓其弟子曰：‘但有去声而无回韵，帝不返矣。’后竟如其言。按唐曲凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破。其歌，第五叠五言调，声最为怨切。故白居易诗云：‘五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人！’唐又有《新水调》，亦商调曲也。”见第1115页。

^② 以上均见《乐府诗集》卷七十九，第1115页。

^③ 《全唐诗》卷746，第8490-8491页。

万里轮台音信稀，传闻移帐护金微。会须麟阁留踪迹，不斩天骄莫议归。

这十首声诗几乎全是边塞诗，几乎都有“闺怨体”的风格。从上文分析可见，这十首诗定然是以大曲《水调》之边塞之音的“序”为母体，为大曲《水调》的演奏服务，并不是以五言的本色调为依傍。

白居易《听歌六绝句·水调》云“五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人”^①，可以想见大曲《水调》新翻的铿锵雄壮之音并不让诗人特别欣赏，反而是“五言一遍”最为悲切感人。大曲《水调》入破后，前四遍声诗也是具有边塞诗的风格，而第五则作儿女怨慕之情，第六彻则回归五言：“闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望君门”^②。五言诗中的哀怨当是《水调》音乐的本色，然其所加入的边塞风格并未消亡，在大型的演奏场合（如宫廷）依然会促进边塞声诗的形成。

《柘枝》舞曲，出于南诏，分健舞、软舞二种^③。唐代软舞的《柘枝》非常流行，刘禹锡《观柘枝舞》云“燕秦有旧曲，淮南多冶词”；《和乐天柘枝》云“鼓催残拍腰身软”^④，可见到了中唐，《柘枝》的音乐风格和舞蹈风格均已新变为轻柔靡冶之状了，故而引起诗人“却赴襄王梦里期”^⑤的香艳遐思，婉约一派的《柘枝词》在《全唐诗》中很多见^⑥。而健舞的《柘枝》旧曲则对边塞诗的生成提供过相当的动力。如《乐府诗集》卷五十六所录《柘枝词》本辞，即是一首边塞诗：

将军奉命即须行，塞外领强兵。闻道烽烟动，腰间宝剑匣中鸣。^⑦

实际上，《柘枝》舞的风格由健舞转为软舞，首先是音乐调性改变，是《柘枝曲》由羽调降为商调、宫调，慷慨之音不复存在的结果。何昌林《唐代舞曲〈屈柘枝〉——敦煌曲谱〈长沙女引〉考辨》一文中论述非常清晰：“《乐苑》：‘羽调有《柘枝曲》、商调有《屈柘枝》、另有角调之《五天柘枝》。’由此可证，羽调《柘枝曲》是原曲，商调《屈柘枝》，是利用原曲“变宫为角”之法派生的新曲，此

^① 《全唐诗》卷458，第5212页。

^② 见《乐府诗集》卷七十九，第1116页。

^③ 王小盾《唐代大曲及其基本结构类型》介绍《柘枝》云：“源出南诏。入羽调、商调、宫调。摘遍辞存五言六句、五言八句、‘七五五七’三体。有解曲，用《浑脱》解。有急遍、慢遍之分，急遍作《耶婆色鸡》解曲。舞有健舞、软舞二种，软舞常用二女童对舞。其事屡见于唐人诗文，有《屈柘》、《屈枝柘》、《握柘辞》、《掘柘辞》、《播柘辞》等别名”，参《隋唐音乐及其周边》，上海音乐学院出版社，2012年版，第257页。

^④ 刘禹锡《观柘枝舞二首》，《全唐诗》卷354，第3972页；刘禹锡《和乐天柘枝》，《全唐诗》卷360，第4067页。

^⑤ 张祜《观杨琼柘枝》，《全唐诗》卷511，第5827页。按，同书同卷张祜另有《观杭州柘枝》、《周员外席上观柘枝》二首，所观《柘枝》舞皆是红粉柔媚婉约的风貌。

^⑥ 按，健舞《柘枝》在中唐之后的影响不及软舞，大概以女色容易动人的缘故。《全唐诗》中咏柘枝舞、柘枝妓以及写柘枝词的诗篇，以描写软舞《柘枝》舞女为主。

^⑦ 《乐府诗集》卷五十六《舞曲歌辞》五，第819页。此诗亦见《全唐诗》卷22，第290页。

法乃今日湖南花鼓戏老艺人的所谓“屈”调法；角调《五天柘枝》也是利用原曲取“清角为宫”之法派生出的新曲，此法乃湖南花鼓戏老艺人所谓的“扬”调法。……由商调《屈柘枝》继续用“屈”调法，则必然会派生出正调与宫调的《屈柘枝》来。……由羽调《柘枝曲》用“屈”调法派生出的宫调《屈柘枝》，早已在唐代产生并传到日本去了。故日本的《宫调柘枝》实即宫调式《屈柘枝》，与《长沙女引》实为异名之同曲。”^①

而当羽调、商调的健舞因不适合女乐表演被剔除之后，唯独剩下的舞蹈便是唐人诗文中描写的明媚软舞了。上文已经指出“南蛮乐”使用羯鼓，《柘枝》舞的主要乐器当亦如是，章孝标《柘枝》云“柘枝初出鼓声招”^②、张祜《池州周员外出柘枝》云“锦靴行踏鼓声来”^③，均可证。如果大曲《柘枝》先奏羽调，而后降为商调，而后再次扬调为角调，如此排遍，就可以生成薛能的三首《柘枝词》了：

同营三十万，震鼓伐西羌。战血黏秋草，征尘搅夕阳。归来人不识，帝里独戎装。

悬军征拓羯，内地隔萧关。日色昆仑上，风声朔漠间。何当千万骑，飒飒贰师还。

意气成功日，春风起絮天。楼台新邸第，歌舞小婵娟。急破催摇曳，罗衫半脱肩。^④

这三首《柘枝词》前两首是伴乐，后一首应该是伴舞。故而这三首表面上看来风格极为割裂的《柘枝词》，实际上则是音乐变化的真实反映。羽调慷慨，故第一首“震鼓伐西羌”意气豪迈；商调萧飒，故云“飒飒贰师还”；而最后一首正是《柘枝》再扬为角调之后，给人以春风和煦的明媚想象，舞女登场，满堂皆欢^⑤。

南诏传入的舞曲除了《柘枝》外，尚有《盖罗缝》。据《唐声诗》（下编）所考^⑥，《盖罗缝》本应为一首赞颂南诏首领阁罗凤的舞曲，唐代教坊演奏的可能是

^① 载《敦煌学辑刊》，1985年第1期。按，该文辩证了《柘枝》出于南诏而非出于西域石国，指出“屈调”为降调之意。

^② 《全唐诗》卷506，第5755页。

^③ 《全唐诗》卷506，第5755页。

^④ 《乐府诗集》卷五十六《舞曲歌辞》五，第819页。此诗亦见《全唐诗》卷22，第290页。

^⑤ 温庭筠《柘枝词》亦是角调《柘枝》的舞蹈场面：“杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。绣衫金骝袅，花鬋玉珑璁。宿雨香潜润，春流水暗通。画楼初梦断，晴日照湘风。”见《乐府诗集》卷五十六，第819页。

^⑥ 任半塘《唐声诗》（下编）考《盖罗缝》曲云：“【创始】唐教坊曲，始于玄宗天宝七、八两载间。【名解】南诏王阁罗凤名之转音。【别名】别写作《合罗缝》、《阁罗缝》、《阁罗缝》，又称《罗凤曲》。【乐】《教坊记》曲名中列《盖罗缝》。《唐语林》卷八：‘呼曲之名下兵曰下平，阁罗缝为阁罗缝。……如斯之语甚多。’谓当时人发音讹误如此，足见此曲流行。【杂考】天宝七载，南诏王阁罗凤立，九载，陷云南，北归吐蕃。至其孙异牟寻，始仍归唐。《旧唐书》谓李宓率兵击蛮于西洱河，粮尽，为阁罗凤所擒，本调应创于阁罗凤进扰云南之前，即天宝七、八两载之间。”见第506-507页。

其片段或摘遍。其风格与健舞的《柘枝》类似，故其音乐的配对歌辞也是边塞诗。

《乐府诗集》录其歌辞二首，也是将具有边塞风格的绝句作为演奏歌辞。其一云：“秦时明月汉时关，万里征人尚未还。但愿龙庭神将在，不教胡马渡阴山”，此翻唱王昌龄《出塞》；其二云“音书杜绝白狼西，桃李无颜黄鸟啼。寒鸟春深归去尽，出门肠断草萋萋”^①，为王昌龄《春怨》，为“闺怨体”边塞诗的典型风格。我们认为，这两首因音乐风格的细微不同而采用王昌龄两首风格匹配的绝句入乐，具有随意性。其他诗人的边塞诗作亦可参酌配声。

本文还想说明，大曲作为唐代典型的音乐形态，其流传颇为广泛。而诗人倚声填写的大曲摘遍的声诗，作为一个小小的音乐单元，很有可能并不以大曲的名称来命名作品，而是简单标以《出塞》、《入塞》、《塞上》、《塞下》等曲名就可以了。大曲也是采摘这样的声诗入乐的。并非《伊州》之曲要专用《伊州》之辞，而更并非《伊州》之辞不可以唱《凉州》、《石州》。这种灵活出入式的边塞诗配边声大曲的特点，在唐代非常普遍。

另外，唐代音乐环境还有一个特点，即大量的胡笳胡角横吹曲写入琴曲，其中最为重要的是大曲琴歌《胡笳》和大曲琴歌《昭君》的形成。王小盾《〈胡笳十八拍〉与琴歌》指出：“到了晋代，琴曲《胡笳》始称为‘曲’和‘弄’。这意味着它有了确定的主题，称为固定的琴曲曲目。晋刘琨所作的《胡笳五弄》，包括《登陇》、《望秦》、《竹吟风》、《哀松露》、《悲汉月》五曲。根据《幽兰》谱，可以知道这五个曲目一直流传至唐。《乐府诗集》载有南朝宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》琴歌辞，它们或写边地怀乡，或咏边城兵将，主题一致，应当是配合《胡笳五弄》的。唐人咏《胡笳曲》有云‘出塞入塞之声’，‘南看汉月双眼明’。这也表明唐代《胡笳曲》同《胡笳五弄》的源流关系。”^②该文指出四弄的《胡笳明君》为《上舞》、《下舞》、《上閒弦》、《下閒弦》；五弄的《胡笳明君》为《辞汉》、《跨鞍》、《望乡》、《奔云》、《入林》^③。该文强调五弄的《明君别》，而对《琴集》所云“《明君》三百余弄，其善者四焉”的四弄《胡笳明君》，则有所忽视。本文认为，《上舞》、《下舞》、《上閒弦》、《下閒弦》四弄的《胡笳明君》，以及宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》琴歌辞，很有可能就是唐代新生的《塞上曲》、《塞下曲》二曲的原型。《上舞》、《下舞》、《上閒弦》、《下閒弦》四弄，实际上应当是弹琴的方式，当然也有可能是琵琶。“四弄”以其最为强烈的感染力最终独立出来，成为唐代经典流行曲目，这样，自然可以生

^① 以上皆见《全唐诗》卷29《杂曲歌辞》，第384-385页。

^② 王小盾《〈胡笳十八拍〉与琴歌》，《古典文学知识》1995年第5期，第105页。

^③ 此材料见于《乐府诗集·相和歌辞四·吟叹曲》之《王昭君》题解，原文曰：“王僧虔《技录》云：‘《明君》有閒弦及契注声，又有送声。’谢希逸《琴论》曰：‘平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。’《琴集》曰：‘胡笳《明君》四弄，有上舞、下舞、上閒弦、下閒弦。《明君》三百余弄，其善者四焉。又胡笳《明君别》五弄，辞汉、跨鞍、望乡、奔云、入林是也。’按琴曲有《昭君怨》，亦与此同。”见卷二十九，第426页。

成《塞上曲》和《塞下曲》了。

第四节 音乐感染与音乐想象

不知道读者是否熟悉著名的流行歌曲《青藏高原》？笔者认为，那种苍凉和高扬的旋律正是其成为经典名曲的原因。然后我联想到了唐代王昌龄、高适、王之涣“旗亭画壁”的故事。王之涣之所以有“自以得名已久，因谓诸人曰：‘此辈潦倒乐官，所唱皆巴人下俚之词，岂阳春白雪之曲，俗物敢近哉！’”^①因指诸妓中最佳者曰：‘待此子所唱，如非我诗，即终身不敢与子争衡矣’”^②的自信，是否仅仅只是因为“黄沙远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”这首绝句文字本身的艺术美感呢？试想今日之歌手大赛，冠军能够胜出的原因应该是音乐旋律的美妙到位把握与对歌辞感情淋漓尽致的表现相结合吧？而演唱《青藏高原》，腔调甚高，难度甚大，甚能表现歌手唱功。或许这就是王之涣所云的“阳春白雪之曲”吧！或许《凉州词》之曲调在唐代的地位，正相当于今天流行歌中的《青藏高原》？

边塞诗持续地生成，必然有一个社会接受的环境。当边塞诗插上音乐的翅膀，从“文学创作——文本阅读”这一单线条的对应关系转化为“歌辞创作——听众感染——歌辞再创作”这样的复合式对应关系，自然成为受众更为普及的文化艺术。诗乐的结合，在边塞诗的生成与繁荣上我们看到了其持久的影响力。

王表《成德乐》所云“无端更唱关山曲，不是征人亦泪流”^③的“关山曲”，应该在唐人音乐文化心理上被约定俗成地认可为可以与今日之《青藏高原》相类似的曲调。音乐的持续感染，为边塞诗的生成提供了消费环境。使得诗人为之动容，更为之提供歌辞产品——声诗。因此，具有边塞想象的音乐环境，是边塞诗生成的母体，也是边塞诗繁荣的最主要原因。

吴相洲《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》指出：“盛唐是歌诗创作的繁盛期，也是唐诗发展的高峰。这两个繁盛期同时出现，不是巧合，而是有着内在的必然的联系。歌诗传唱是盛唐人生活中的很普遍很重要的一件事，必然引起诗人们的普遍关注，从而直接促进了诗歌创作的繁荣。盛唐著名诗人王维、李白、王昌龄等同时也是歌诗的著名作者。盛唐诗的多种题材在歌诗中都有表现，尤其是边塞诗，在当时是一个热点题材，也是歌诗创作的一个热点题材。”^④

音乐与诗歌是一对具有天然血脉的孪生兄弟，都具有线性流动的审美感知，

^① 《唐才子传校笺》卷三引薛用弱《集异记》，见《唐才子传校笺》第1册，第449页。《全唐诗》卷253亦引，文较略，见第八册，第2849页。

^② 《全唐诗》卷281，第3199页。

^③ 参见吴相洲著，《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》，北京大学出版社，2004年版，《结论》，第385页。

因此，二者往往成为最为亲密和谐的合作伙伴。王次炤《音乐美学新论》指出：“文学与音乐的关系历来非常密切，研究音乐史假如不熟悉文学史是绝对不行的。”^①我们将这个说法中“音乐史”和“文学史”位置调换，也必然是成立的。该书中又指出：“屠格涅夫和门德尔松把音乐看作是一种超越语言的表述。我们认为这种超越性实际包含了两重含义：其一，是音乐本身对于语言的超越性，即音乐中含有只可意会不可言传的精神内容，这就是我们认为的音乐性内容。其二，是音乐中具有比语言表达更多的可以提供想象的因素。一段语言表达往往有较大的局限性，一段音乐表达则往往可以提供听众极为丰富的联想。”^②正是由于音乐在听觉思维上较之视觉思维的文学所具有的更为抽象的审美特质，使得音乐的审美体验具有更强大更活跃的形象性和创造力。这种丰富的想象体验必然带动丰富的文学联想，从而促进相关文学作品的生成。因此，音乐想象对文学创作尤其歌诗创作的引领和带动，是音乐与文学关系中最为重要的体现。而边塞诗的生成过程，也正体现了文学的持续繁荣与音乐艺术特质的持续关照之间密不可分的关联。

薛逢《醉中闻甘州》：“老听笙歌亦解愁，醉中因遣合《甘州》。行追赤岭千山外，坐想黄河一曲流。日暮岂堪征妇怨，路傍能结旅人愁。左绵刺史心先死，泪满朱弦催白头。”^③《甘州》大曲之中的边塞元素感染着诗人，而组成《甘州》大曲的声诗之中亦包含着“闺怨体”的边塞诗——《征妇怨》。顾况在《李湖州孺人弹筝歌》中亦有“独把《梁州》凡几拍，风沙对面胡秦隔。听中忘却前溪碧，醉后犹疑边草白”^④的音乐感染和音乐想象。白居易《听芦管》云：“幽咽新芦管，凄凉古竹枝。似临猿峡唱，疑在雁门吹。调为高多切，声缘小乍迟。粗豪嫌鬣策，细妙胜参差。云水巴南客，风沙陇上儿。屈原收泪夜，苏武断肠时。仰秣胡驹听，惊栖越鸟知。何言胡越异，闻此一同悲。”^⑤元稹《小胡笳引》云：“我乡安在长城窟，闻君虏奏心飘忽。何时窄袖短貂裘，胭脂山下弯明月。”^⑥这些均可见音乐对文学的引领、带动式艺术关照以及对听众（诗人）文学想象的直接影响。

唐代的音乐环境中，边声边曲对诗人的音乐启发，常常与边塞之景、征伐之实事或史事紧密联系起来。在音乐的感染下，诗人的创作可以不需要边塞边城从军入幕的生活体验，也可以不需要写社会真实，诗人完全可以根据音乐的想象加上诗人的学识——汉代历史典故中的边塞意象——来构成一篇高古的边塞诗作品。大量的边塞诗作品以这种方式生成。音乐给诗人们提供了感同身受、心驰神

^① 王次炤著，《音乐美学新论》，中央音乐学院出版社，2003年版，第170页，《关于文学和音乐比较研究的设想》。

^② 同上，第179页，《论音乐与文学》。

^③ 《全唐诗》卷548，第6329页。

^④ 《全唐诗》卷265，第2948页。

^⑤ 《全唐诗》卷462，第5254页。

^⑥ 《全唐诗》卷421，第4630页。《全唐诗》卷786重出，题作无名氏《姜宜弹小胡笳引歌》。当以元稹诗为是。

往的想象空间。即便是诗人亲身从军入边的边塞诗之作，也往往通过音乐来作为创作的灵感和沟通渠道，如史昂《塞上听弹胡笳作》虽作于塞上，但是也是因音乐而动了诗情^①；再如李益的名作《夜上受降城闻笛》：“回乐峰前沙似雪，受降城下月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡”^②。我们知道，李益的诗歌在当时每一篇出，乐工争赂得之，被声歌，供奉天子。那么，这些因为胡乐的音乐感染而写成的边塞诗，就极有可能重新进入胡乐乐器演奏的大曲或声诗之中。从而形成一种循环往复的生成关系。诗人借助音乐想象，写成边塞诗，而这些边塞诗可以继续进入声诗，继续影响诗人和听者，这便是具有循环特点的“音乐——边塞诗”、“边塞诗——音乐”的生成关系。

^① 此诗不存，仅存序。见《敦煌诗集残卷辑考》，中华书局2000年版，第98页。序文中交待写作背景曰：“天宝七载十有一月，次于赤水军。将计□□。时有若尚书苏公，专交兵使，处于别馆。是日也，余因从韦公相与谒诣，既尽筹画，且开樽俎。客有尹侯者，高冠长剑，尤善鼓琴。因按弦奏《胡笳》之曲，摧藏哀抑，闻之忘味。夫《胡笳》者首出蔡女，没于胡尘，泣胡尘而凄汉月，烦冤愁思之所作也，故有《出塞》、《入塞》之声，情商清微之韵。其音苦，其调悲。况此地近胡_下”，故此诗虽作于塞上幕府，亦是以音乐想象为主的诗篇。

^② 见《全唐诗》卷283，第3229页。同卷又有李益《夜上西城听梁州曲二首》诗云：“行人夜上西城宿，听唱《梁州》双管逐。此时秋月满关山，何处关山无此曲”；“鸿雁新从北地来，闻声一半却飞回。金河戍客肠应断，更在秋风百尺台”。《听晓角》诗云：“边霜昨夜堕关榆，吹角当城汉月孤。无限塞鸿飞不度，秋风卷入小单于”。《夜宴观石将军舞》诗云：“微月东南上戍楼，琵琶起舞锦缠头。更闻横笛关山远，白草胡沙西塞秋。”

结语

本文对边塞诗生成的探究，研究方法属于艺术生成研究和艺术思维研究，在具体的研究过程中试图将文学史研究和音乐史研究相结合。对于学界已经研究颇多的文学反映社会现实的结论有意避开。在探讨《诗经》对边塞诗的渊源影响问题中，否定主题关联性的研究思路，并提出“经学阐释所导致的文学接受障碍”这一观点，认为孕育边塞诗的主体生成环境并非来自《诗经》。

诗歌最初生成于音乐。这是本文探究边塞诗生成的最初起点。在探讨边塞诗生成的过程中，本文主要考察古代中国魏晋至唐代音乐环境的变化对诗人诗歌创作的微观影响，得出结论如下：

边塞诗生成于乐府。这一过程从汉魏鼓吹乐曲、清商乐、相和乐曲时期就已经开始萌芽，在南朝乐府机构荟萃了鼓吹乐曲、相和三调、新清商乐以及梁鼓角横吹曲之后，边塞诗的多元音乐土壤正式形成，故而边塞诗在南朝正式生成。

乐府对边塞诗生成产生直接影响的音乐种类有二，分别是鼓吹乐曲（包括鼓吹、横吹和梁鼓角横吹曲）和清商乐（包括魏晋融入相和乐曲之中的清商乐和被《乐府诗集》录为“清商曲辞”的南朝吴歌西曲）。边塞诗中激昂铿锵一脉在鼓吹乐曲的音乐影响下生成；而边塞诗中闺怨征怨一脉则更多受到清商乐的音乐影响。这以“凯乐体”和“闺怨体”边塞诗为最典型的代表。唐代的音乐环境继承了这两种音乐文化遗产并有新的发展，边声大曲和民间新曲均持续对边塞诗的繁荣产生巨大影响。边塞诗的生成方式实际上是音乐艺术的流行与文学歌辞的传播相结合的方式。

异域乐器持续进入中国带来了文人丰富的异域想象。以胡笳、胡角、羌笛、胡琴、琵琶为主，产生了南朝以来具有音乐审美心理学属性的“边声”概念，直接牵引着文人的边塞想象。唐代的声诗更是综合性地将音乐文学下边塞诗的繁荣持续深入地影响到十世纪。唐代边塞诗，正是在基于音乐艺术的土壤而结出的硕果。

社会生活的感知是文学艺术生成的源泉（之一）。在此之外，基于艺术感知的想象也是文学艺术的源泉（之一）。边塞诗从生成到繁荣的过程，音乐文化一直主导着创作者的艺术感知和想象。边塞诗的生成研究，在已有的社会生活这个源泉的成果之外，本文应该能够起到另一方面的补充和贯通。

附录

附一：王文进《南朝边塞诗新论》所收南朝边塞诗一览表

朝代	作者	作品
宋	王微	杂诗二首
	颜延之	从军行
	吴迈远	櫂歌行、胡笳曲、长相思
	鲍照	代出自蓟北门行、代陈思王白马篇、王昭君、拟行路难之十四、拟古八首之三、拟古八首之七、建除诗
	袁淑	白马篇
齐	孔稚圭	白马篇
	谢朓	从戎曲
	谢宝月	行路难
梁	萧衍	古意二首之一
	范云	效古诗
	江淹	古意报袁功曹诗、从萧骠骑新亭、征怨诗
	虞羲	咏霍将军北伐诗
	沈约	从军行、饮马长城窟行、白马篇、昭君辞
	刘峻	出塞
	王僧孺	白马篇、春怨诗
	刘邕	秋闺诗
	徐排	白马篇、古意酬到长史溉登琅琊城诗
	柳惔	赠吴均诗三首之一
	王训	度关山
	吴均	采莲曲、战城南两首、入关、从军行、渡易水、边城将诗四首、和萧洗马子显古意诗六首之一、六首之六、闺怨诗、古意诗二首之一、
	萧子显	从军行
	刘孝绰	奉和湘东王应令诗二首之一·冬晓
	刘孝威	陇头水、骢马驱、思妇引、妾薄命篇、结客少年场行、侍宴赋得沙笼宵月明诗、奉和湘东王应令诗二首之一·春宵、之二·冬晓
	褚翔	雁门太守行
	武陵王纪	闺妾寄征人
	吴孜	闺怨诗

	刘孝仪	从军诗
	萧纲	上之回、从军行二首、陇西行三首、雁门太守行三首、明君辞、秋闺夜思诗
	庾肩吾	陇西行、登城北望诗、奉和湘东王应令诗二首之一·春宵、之二·冬晓
	萧绎	陇头水、关山月、骢马驱、燕歌行、和王僧辩从军诗、将军明诗、赋得陇坻雁初飞、倡妇怨情诗十二韵、寒闺诗
	江洪	胡笳曲
	戴嵩	从军行、度关山
	王褒	关山篇、从军行三首、饮马长城窟行、出塞、入塞、关山月、燕歌行、奉和赵王五韵诗、渡河北诗
	庾信	昭君辞应诏、出白薊北门行、燕歌行、奉报寄洛州诗谨赠司寇淮南公诗、奉报赵王出师在道赐诗、和赵王送峡中军诗、同卢纪室从军诗、拟咏怀诗二十七首（七、九、十、二十、二十六）、将命使北始渡瓜步江诗、冬狩行四韵联句应诏诗、咏画屏风诗二十五首（十一、十九）
陈	陈后主	陇头、陇头水二首、关山月二首、饮马长城窟行、长相思二首之一、雨雪曲
	顾野王	有所思
	陈蔡君	君马黄
	张正见	有所思、度关山、从军行、战城南、君马黄二首、陇头水二首、关山月、君马黄、紫骝马、雨雪曲、饮马长城窟行、明君词、游龙首城诗、星名从军诗
	徐陵	骢马驱、出白薊北门行、陇头水二首、关山月二首、长相思二首之二
	陆琼	关山月
	陈昭	明君词
	独孤嗣宗	紫骝马
	陈暄	紫骝马、雨雪曲
	祖孙登	紫骝马、赋得紫骝马诗
	谢朓	陇头水、雨雪曲
	阮卓	关山月
	江总	陇头水二首、关山月、紫骝马、骢马驱、雨雪曲、闺怨篇
	萧淳	长相思
	贺力牧	关山月

见《南朝边塞诗新论》第一章《导论》，第7-11页

附二：任半塘《唐声诗》所载《破阵乐》关系图

注 備	數 備	略 調	點 特	稱 名	代 時
			歌 軍	曲之陣破王秦 ^(甲)	高祖
^(甲) 出於	二爲辭 備十或		樂 國	樂陣破王秦 ^(乙)	太宗
^(乙) 出於	一	四七 句言		^(三) 樂 陣 破 ^(丙)	太宗
^(乙) 即	五二		法開 曲始入	樂陣破功神 ^(丁)	高宗
^(丙) 出於	二		樂 雅	樂陣破 ^(戊)	高宗
三伎立 第部	七至 備少			樂陣破 ^(己)	玄宗
^(己) 於六伎坐 出第部		八六 句言	茲用 樂龜	^(三) 樂陣破 樂陣破小	宗
^(乙) 於宜出	一			王秦小	
摘 ^(乙) 備之	一	四五 句言	樂 凱	^(三) 樂陣破	文宗
			吹 鼓	樂陣破	宗
	二	七五 言六		子陣破	代 五
			樂 大	樂陣破	遼
			曲 大	樂陣破戎平	宋
三三一 字十百	二	句短長	曲 慢	樂陣破	

参考本文第一章第二节第二小节《乐舞〈大武〉的“武德”精神》

《唐声诗》（下编），上海古籍出版社，1982年版，第5页。

附三:

论游仙诗与音乐的关系

陶成涛

摘要:学界对于游仙诗的渊源考察多关注于社会思潮方面,而对游仙诗受音乐的影响较为忽视。乐府游仙诗的最先繁荣与魏晋相和大曲中具有游仙风格的“引曲”和“送声”关系密切。而笙箫琴瑟等乐器对所游仙音乐风格的形成均有影响,其中以笙箫的影响最为显著和持久。游仙诗中出现了“音乐游仙诗”这一特色鲜明的分支,而笙箫意象出现的更为频繁,这都是音乐对游仙诗持续影响的表现。

关键词:游仙诗;音乐;笙箫

学界对于游仙诗生成渊源,多从皇帝求长生的迷信、道教炼丹求仙的社会风气以及社会时代的黑暗现实与道家道教思想的结合、其他神学思想、玄学思想的影响等社会思潮方面进行考察^①。而对于游仙诗受音乐的影响则关注不足。正如学界已经指出现象,游仙诗经过了曹操、曹植的大力创作,阮籍、郭璞的接绪沿袭,最终成为文学史上一大类具有共同题材倾向性的文学作品。而在游仙诗的发展过程中,乐府游仙诗最先繁荣。曹操、曹植等人创作的游仙诗几乎全是乐府诗。仅对乐府游仙诗进行社会渊源的考察而忽略其与音乐的关系,显然是有所缺憾的。

一 游仙诗与相和大曲的关系

三曹的游仙诗,是被施用于乐府演奏的音乐文学。在魏晋乐府中,这些音乐文学实际上是为一套结构完整的相和大曲服务的。《乐府诗集·相和歌辞》所著录的“相和十五曲”,是典型的魏晋相和大曲。《乐府诗集》引《古今乐录》引张永《元嘉正声技录》云:

^① 解放前主要有滕固、朱光潜等人的论文。解放后有如《社会科学战线》1983年第1期曹道衡《论郭璞的游仙诗》之文,是建国后学术界较早探讨游仙诗起源的文章:“其实我国古代诗歌中有关求仙成仙的思想,起源甚早,据《史记·秦始皇本纪》,所谓的《仙真人诗》,可以算作诗歌中最早写到神仙的作品。”早在战国时代,成仙不死的迷信已经出现;相传屈原所作的《远游》以及张衡的《思立赋》,类似游仙的风格明显。《韶关师专学报》1987年第4期发表陈建华《魏晋时期游仙诗初探》一文认为:到了魏晋时期,特别经过曹操、曹植、阮籍、郭璞等人创作上的共同努力,游仙诗才显示出真正的文学生命,而这些都是有一定的社会生活在作家头脑之中的产物——魏晋时期的动乱和黑暗必然使诗人感到生存的艰难、当时的佛学、道家、玄学风气、汉魏文风摆脱经学僵死局面而带来的清峻与通脱等等原因相关;再如《文学评论》1987年第6期发表张士骅的《关于游仙诗的渊源及其他——与陈飞之同志商榷》一文中认为:由于秦皇汉武的求长生、道士的炼丹求仙的社会风气以及当时普遍的社会迷信,影响到汉乐府中有了《王子乔》、《步出夏门行·邪径过空庐》、《长歌行·仙人骑白鹿》等诗篇,曹植的游仙诗也是产生于这种大的社会氛围之中。《中州学刊》1994年第3期发表贺秀明《曹操与曹植游仙诗的成因及异同》一文指出:曹操的游仙诗占其诗歌的三分之一,曹植是建安诗人中创作游仙诗最多的诗人。二曹的游仙诗是时代思潮的产物。例如曹操吸收黄老之学(举证不明)、曹植创作《七启》(也与游仙诗无直接关联)。再如《西北大学学报》1995年第2期《论仙与游仙诗》讨论神仙观念对游仙诗产生的支配作用;再如《滁州学院学报》2005年第4期《论游仙诗的起源》一文重复前人的观点,列举先秦时期的神仙信仰、《离骚》借助游仙表达政治寓意、《远游》描写仙游、追慕长生、《庄子》借助神仙形象追求逍遥独立的精神人格,三者共同组成了游仙诗的文学源头。游仙诗是在先秦神仙信仰、文学作品两个方面的作用下逐步发展到魏晋得以成熟。再如东北师范大学2007年硕士学位论文《魏晋玄学与阮籍的游仙诗》、北京大学2002年博士学位论文《秦汉魏晋游仙诗的渊源流变论略》、青海师范大学2009年硕士学位论文《中古游仙诗研究》、山东大学2011年博士学位论文《唐前游仙文学研究》、河南师范大学2012年硕士学位论文《唐前游仙诗研究》等等,均是以社会思潮的渊源考察为主的探究。

相和有十五曲，一曰《气出唱》，二曰《精列》，三曰《江南》，四曰《度关山》，五曰《东光》，六曰《十五》，七曰《薤露》，八曰《蒿里》，九曰《观歌》，十曰《对酒》，十一曰《鸡鸣》，十二曰《乌生》，十三曰《平陵东》，十四曰《东门》，十五曰《陌上桑》。^①

这段材料对“相和十五曲”的演奏内容及次序作了详细的交待。所谓“一曰《气出唱》”、“二曰《精列》”，表示“相和十五曲”的演奏次序是以曹操的这两首诗列在演奏首位的，我们称之为“前奏曲”。而“十五曰《陌上桑》”，则表示“十五曲”的最后演奏次序，我们称之为“尾声曲”。

在“相和十五曲”的“前奏曲”和“尾声曲”部分，都出现了游仙诗的歌辞。“前奏曲”有曹操的《气出唱》三首、《精列》一首游仙诗^②；“尾声曲”有改编自屈原《山鬼》的“今之人”、曹操“驾虹霓”、曹丕“弃故乡”三首游仙诗^③。当相和大曲作为一个固定演奏的套曲存在时，其“前奏曲”、“尾声曲”是否都会出现游仙歌辞呢？

相和大曲在西晋荀勖改制之后，以“三调”的形式出现。据《乐府诗集》题解，“三调”之中平调、清调与荀勖所录相比变化依然不大，而瑟调则数量膨胀，王僧虔《大明三年宴乐技录》录38首瑟调曲，比荀勖所录15曲多了一倍多。相和曲大多转入瑟调，说明了瑟调的演奏方式发生了新变，适应了新的宫廷审美需求。所以，我们认为平调、清调保留相和大曲固定演奏格式较多，而瑟调则有所变化^④。

平调曲中沿袭相和大曲的演奏形式我们可以从《乐府诗集》引《古今乐录》所引王僧虔《大明三年宴乐技录》中看到：

平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。^⑤

从王僧虔的记载来看，至少到南朝宋大明三年（459），《长歌行》依然作为一组相和大曲的“前奏曲”使用，而《鞠歌行》则为“尾声曲”。而《长歌行》、《鞠歌行》均出现了游仙诗：

^① 《乐府诗集》卷二十六，中华书局1979年版，第382页。

^② 见《宋书·乐志》，中华书局1974年版，第603-604页。又见《乐府诗集》卷二十六，第383-384页。

^③ 见《宋书·乐志》，第607-608页。又见《乐府诗集》卷二十八，第411-412页。

^④ 据《乐府诗集》所引王僧虔《技录》，平调、清调的歌曲顺序皆有“一”、“二”的数字次序，而瑟调则无，可见，大曲的演奏结构在平调、清调中基本保留，而瑟调则发生了变化。这种变化主要是“前艳后趋”模式进入单曲的演奏，使得单曲演奏呈现出“大曲微缩版”的风格。在魏晋相和大曲中，一组套曲的前奏曲和尾声曲采用“前引后趋”的演奏模式，而在南朝之后，这种演奏模式在单曲的演奏中也被采用。《宋书·乐志》所载的一首曲调中出现了“艳”和“趋”的手法，当是东晋以来的新变。并非曹魏、西晋乐府相和大曲演奏的旧貌。

^⑤ 《乐府诗集》卷三十，第441页。

长歌行 古辞

仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上太华，揽芝获赤幢。来到主人门，奉药一玉箱。
主人服此药，身体日康强。发白复更黑，延年寿命长。^①

鞠歌行 陆机

朝云升，应龙攀，乘风远游腾云端。鼓钟歇，岂自欢，急弦高张思和弹。时希值，
年夙愆，循己虽易人知难。王阳登，贡公欢，罕生既没国子叹。嗟千载，岂虚言，逸
矣远念情忼然。^②

《乐府诗集》题解中分析《长歌行》歌辞内容的变化云：“《乐府解题》曰：‘古辞云‘青青园中葵，朝露待日晞’，言芳华不久，当努力为乐，无至老大乃伤悲也。’魏改奏文帝所赋曲‘西山一何高’，言仙道茫茫不可识，如王乔、赤松，皆空言虚词，迂怪难言，当观圣道而已。若陆机‘逝矣经天日，悲哉带地川’，则复言人运短促，当乘间长歌，与古文合也。”^③实际上，《长歌行》古辞“青青园中葵”当为一首民间徒歌，而其进入相和大曲演奏之后，被固定使用于前奏曲调的演奏，这种“前奏曲调”使其拥有了“仙人骑白鹿”歌辞、曹丕的“西山一何高”歌辞^④，皆为游仙诗。而《鞠歌行》在南朝宋谢灵运、谢惠连的拟作中，也完全是游仙的风格。

清调曲也存在以套曲演奏的情况。《乐府诗集》引《古今乐录》所引王僧虔《大明三年宴乐技录》云：

清调有六曲：一《苦寒行》，二《豫章行》，三《董逃行》，四《相逢狭路间行》，
五《塘上行》，六《秋胡行》。

清调曲调式高于平调，^⑤这种高音的乐曲给人的想象是悲凉而凄寒的^⑥。所以《苦寒行》、《豫章行》成为了清调最具特色的清商乐前奏曲调。但是同时，游仙诗的风格在这六首清调

^① 《乐府诗集》卷三十，相和歌辞五，第442-443页。《乐府诗集》录《长歌行》古辞凡三首，第一首即“青青园中葵，朝露待日晞。阳春布德泽，万物生光辉。常恐秋节至，焜黄华叶衰。百川东到海，何时复西归。少壮不努力，老大徒伤悲。”此是第二首。第三首云：“崑崙山上亭，皎皎云间星。远望使心思，游子恋所生。驱车出北门，遥观洛阳城。凯风吹长棘，天天枝叶倾。黄鸟飞相追，咬咬弄音声。伫立望西河，泣下沾罗缨。”

^② 《乐府诗集》卷三十三，第494页。

^③ 同上，第442页。

^④ 《乐府诗集》卷三十七瑟调中亦录文帝《西山》，歌辞曰：“西山一何高，高高殊无极。上有两仙僮，不饮亦不食。与我一丸药，光耀有五色。服药四五日，身体生羽翼。轻举乘浮云，倏忽行万亿。流览观四海，茫茫非所识。彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愤愤千万端。百家多迂怪，圣道我所观。”见第547页。

^⑤ 丁承运《汉唐清商乐调研究》：“清调的出现反映了对声音更高的要求，从民间乐师喜欢用移调的方法演奏的传统来看，这个后世称之为商调的清调应该就是清调产生的原始方式，清调之名也应是由此而来，因为它比传统的一弦定黄钟的调法高了两律，声音清，所以称之为清调。”《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》，中央音乐学院出版社2011年版，第134页。

^⑥ 成公绥《啸赋》云：“发徵则隆冬熙蒸，骋羽则严霜夏凋。动商则秋霖春降，奏角则谷风鸣条。”李善注引张湛曰：“商，金音，属秋，南吕，八月律；角，木音，属春，夹钟，二月律；羽，水音，属冬，黄钟，十一月律；徵，火音，属夏，蕤宾，五月律。”（《文选》卷十八，上海古籍出版社，1986年版，第869页）

套曲中依然存在，以第三曲《董逃行》特色最为鲜明，我们依然视之为“前奏曲”。《董逃行》古辞是一首非常典型的游仙诗：

吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班麟。但见芝草，叶落纷纷。百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鸛鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来：“门外人何求？”所言：“欲从圣道求一得命延。”教敕凡吏受言，采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。^①

而最为“尾声曲”的《秋胡行》，也出现了曹操两首游仙诗，其一“晨上”篇云“我居昆仑山，所谓者真人。道深有可得，名山历观。遨游八极，枕石漱流饮泉”、其二“愿登”篇云“愿登泰山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱，飘飘八极，与神人俱。思得神药，万岁为期”^②，《乐府诗集》明确表明“右二曲，魏晋乐府所奏”，可见最为乐府大曲演奏的《秋胡行》使用的是游仙诗。

瑟调曲在南朝最大的变化在于套曲形式的解体。“艳”、“趋”的形式只能从单曲演奏中反映出来。瑟调在南朝持续扩充，正是单曲演奏的风行。所以王僧虔《技录》著录的瑟调曲没有“一”、“二”以及之后的次序。但是《技录》著录在最前面的《善哉行》、《陇西行》二首，我们仍然认为是直接继承自《荀氏录》中的瑟调套曲。故而列在最前面的《善哉行》古辞、《陇西行》古辞皆为游仙诗：

善哉行六解 古辞

来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。经历名山，芝草翩翩。仙人王乔，奉药一丸。自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧，弹箏酒歌。淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。^③

陇西行 古辞

天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅。凤凰鸣啾啾，一母将九雏。顾视世间人，为乐甚独殊。好妇出迎客，颜色正敷愉。伸腰再拜跪，问客平安不。……

④

^① 《乐府诗集》卷三十四，第505页。

^② 见《宋书·乐志》，第610、611页。又见《乐府诗集》卷三十六，第527页。

^③ 《乐府诗集》卷三十六，第535页。

^④ 《乐府诗集》卷三十七，第543页。

当然,《陇西行》古辞只是前半部分涉仙,“好妇出迎客”之后部分为叙事性民歌。这两部分风格截然不同,很难视为一个整体。实际上,《陇西行》这部分的游仙内容正是其在魏晋相和大曲的演奏中被使用于前奏曲调而增加的。这部分的游仙歌辞后来独立,拥有了新的曲名,即《步出夏门行》。《步出夏门行》的古辞正是一首游仙诗^①。而《善哉行》也与《步出夏门行》渊源相近。《乐府诗集》瑟调《善哉行》题解云:“按魏明帝《步出夏门行》曰:‘善哉殊复善,弦歌乐我情。’然则‘善哉’者,盖叹美之辞也。”^②

通过以上分析,我们发现相和大曲的“前奏曲”和“尾声曲”均会出现游仙歌辞。而六朝文论中也提到了游仙诗与“前奏曲”的关系。刘勰《文心雕龙·明诗》中有“仙诗缓歌,雅有新声”一语,实际上也包含了相和大曲固定的前奏曲。范文澜《文心雕龙注》曰“乐府古辞有《前缓声歌》。”^③周振甫《文心雕龙今译》解释云:“《仙诗缓歌》,已不可考,一说即乐府杂曲《前缓声歌》,但它不是仙诗。”^④实际上,周振甫误。《文心雕龙》所云的“仙诗缓歌”,的确是《前缓声歌》,《乐府诗集》所录的《前缓声歌》歌辞,都具有游仙诗的风格^⑤。

“前奏曲”和“尾声曲”在相和大曲中有固定的使用名词。“前奏曲”即“引”;“尾声曲”即“送”。《乐府诗集》中所著录的“相和六引”,实际上将魏晋至南朝的不同引曲数目进行汇编的数字。题解引张永《元嘉正声技录》云:“相和有四引,一箜篌,二商引,三徵引,四羽引。箜篌歌瑟调,东阿王辞”^⑥这里说明南朝宋时有四类引曲,《箜篌引》虽流变为瑟调,但依然保留了曹植辞。曹植《箜篌引》诗结尾正具有游仙和叹逝的风格^⑦;《乐府诗集》引张永《元嘉正声技录》云:“凡三调,歌弦一部,竟辄作‘送’”,即曲终奏“送声”。“艳”是“引曲”中具有南方楚音风格的一类^⑧,而“趋”或“乱”皆包含于“送声”的概念之内。

^① 《步出夏门行》古辞云:“邪径过空庐,好人常独居。卒得神仙道,上与天相扶。过谒王父母,乃在太山隅。离天四五里,道逢赤松俱。揽辔为我御,将吾上天游。天上何所有,历历种白榆。桂树夹道生,青龙对伏跃。”见《乐府诗集》卷三十七,第544页。

^② 《乐府诗集》卷三十六,第535页。

^③ 范文澜注,《文心雕龙注》卷二,人民文学出版社,1958年版,第87页。该注前引黄叔琳注此为张衡《同声歌》,并云“黄注引《同声歌》当之,纪氏讥之是也。”按,(清)黄叔琳注、(清)纪昀评、李详补注《文心雕龙补注》,见詹锳《文心雕龙义证》主要引用书目所引“一九二六年中原书局本”。此书清文渊阁四库全书本作黄叔琳《文心雕龙辑注》,杨明照增补为《增订文心雕龙校注》,全引黄叔琳注、李详补注,然无纪昀评。所引张衡《同声歌》云:“素女为我师,仪态盈万方。众夫所希见,天老教羲皇。”见中华书局2000年版,第68页。

^④ 周振甫著,《文心雕龙今译》,中华书局,1986年版,第60页。

^⑤ 陆机《前缓声歌》云:“游仙聚灵族,高会层城阿。长风万里举,庆云郁嵯峨。宓妃兴洛浦,王韩起太华。北徵瑶台女,南要商川娥。肃肃霄驾动,翩翩翠盖罗。羽旗栖琼鸾,玉衡吐鸣和。太容挥高弦,洪崖发清歌。献酬既已周,轻举乘紫霞。总辔扶桑枝,濯足阳谷波。清辉溢天门,垂庆惠皇家。”孔宁子《前缓声歌》云:“供帐设玄宫,众仙胥口亚。熠熠二仪旷,雍容风云暇。北伐太行鼓,南整九疑驾。笙歌兴洛川,鸣箫起秦树。钧天异三代,广乐非《韶》《夏》。满堂皆人灵,列筵必羽化。乌可循日留,兔自延月夜。弱水时一濯,扶桑聊暂舍。兆旬方履端,千龄口八蜡。”谢惠连《前缓声歌》云:“羲和纤阿去嵯峨,睹物知命,使余转欲悲歌,忧感人心胸。处山勿居峰,在行勿为公。居峰大阻锐,为公遇谗蔽。雅琴自疏越,雅韵能悠扬。滑滑相混同,始终福禄丰。”见《乐府诗集》卷六十五,第945-946页。

^⑥ 《乐府诗集》卷二十六,第377页。

^⑦ 《宋书·乐志》录曹植《置酒·野田黄雀行》诗,注云“空侯引亦用此曲”。则此《野田黄雀行》即流入瑟调之《箜篌引》。诗曰:“置酒高殿上,亲交从我游。中厨办丰膳,烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨,齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞,京洛出名讴。乐饮过三爵,缓带倾庶羞。主称千金寿,宾奉万年酬。久要不可忘,薄终义所尤。谦谦君子德,磬折欲何求。盛时不再来,百年忽我遒。惊风飘白日,光景驰西流。生存华屋处,零落归山丘。先民谁不死,知命复何忧。”见《宋书》卷二十一,第620页;《乐府诗集》卷三十九,第570页。

^⑧ 逯钦立《“相和歌”曲调考》指出:“‘大曲’的艳,本来就是楚歌。左思《吴都赋》:‘荆艳楚舞’,注:

“引曲”和“送声”在相和大曲中具有风格鲜明的特征，使得游仙诗得以依傍于此，在魏晋时期出现繁荣景象。

二 引曲、送声中的游仙音乐与游仙诗

我们已知相和大曲中的引曲和送声对游仙诗的歌辞创作密切相关。而引曲和送声之所以能够产生游仙风格的歌辞，源于其音乐曲调中具有能够引发诗人游仙想象的旋律。谢灵运云“六引缓清唱”^①，缓和柔美的音乐自然给人以漂浮远游的想象，而这种缓和柔美的音乐在引曲和送声中的固定使用，更使得神仙想象与游仙意境描写的诗歌大量出现，这是当时相和乐曲繁荣背景下的必然。

魏晋相和大曲中“引曲”、“送声”的演奏内容，我们可以通过同时期的音乐文学作品来进行考察。西晋夏侯淳《笙赋》云：

初进《飞龙》，重继《鸛鸡》。振“引”合“和”，如会如离。^②

这里的“引”和“和”，正是“引曲”和“送声”^③。也就是说，《飞龙》、《鸛鸡》是相和大曲演奏的“引曲”和“送声”必奏的曲目。

曹植《飞龙篇》云：“晨游泰山，云雾窈窕。忽逢二童，颜色鲜好。乘彼白鹿，手翳芝草。我知真人，长跪问道。西登玉堂，金楼复道。授我仙药，神皇所造。教我服食，还精补脑。寿同金石，永世难老。”^④正是游仙诗。《鸛鸡》曲，张衡《南都赋》云“弹箏吹笙，更为新声。寡妇悲吟，鸛鸡哀鸣。”^⑤嵇康《琴赋》云：“嘤若离鸛鸣清池，翼若飞鸿翔层崖。……远而听之，若鸾凤和鸣戏云中”^⑥。可见琴曲之中保留了笙乐的《鸛鸡》，后来固定为“鸛弦”的引曲^⑦。可见《鸛鸡》大致为模仿鸟鸣之音来作为套曲的引曲。《双鸿》、《白鹤》大概亦是如此。这个解释在潘岳的《笙赋》也可以印证：“尔乃引《飞龙》，鸣《鸛鸡》。《双鸿》翔，

‘艳，楚歌也’。《古乐录》云‘楚歌曰艳’，‘艳’既是楚歌，也就是南音。《乐府诗集》说‘艳曲生于南朝，胡音生于北俗。’进一步说，艳就是‘徵引’。《吴都赋》注：‘南音，徵引也，南国之音也。’是其证。”说明在“相和六引”之中，“艳”只是其中一种。见逯钦立遗著《“相和歌”曲调考》，《文史》第十四辑，中华书局，1982年版，第233页。

① 谢灵运《会吟行》诗首句，见《乐府诗集》卷六十四，第935页。

② 唐欧阳询《艺文类聚》卷四十四乐部四，清文渊阁四库全书本。

③ 黄仕忠《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》一文对“和”的解释十分清楚，该文认为“和”有四种形式，一在句尾，如《上留田》、《董逃歌》在每句的句尾，以“上留田”、“董逃”这样的短语作和声；二在句与句中间，如《竹枝词》之“竹枝”、“女儿”；三是用于曲尽，实同送声；四是用于曲前引起正曲。详见《文献》，1992年第2期，第14-15页。按，引文中“和”与“引”对举，当为第三种含义。曲头曰“振”，曲尾曰“合”，黄仕忠文章亦指出：“古代的宴乐，一般分为四部，即升歌、笙歌、间歌、合乐”（此出自唐孔颖达《春秋左传正义》卷二十九），亦即此意。

④ 《乐府诗集》卷六十四，第926页。

⑤ 《文选》卷四，第158页。

⑥ 《文选》卷十八，第844页。

⑦ “鸛弦”，嵇康《琴赋》即云“《飞龙》《鹿鸣》，《鸛鸡》游弦”（845页），李善注：“游弦未详”（846页）。按，“游弦”当即琴曲所奏《鸛鸡》。《玉台新咏笺注》卷八刘孝绰《夜听妓赋得乌夜啼》首句云“鸛弦且辍弄，鹤操暂停徵”，正是琴曲的《鸛鸡》、《白鹤》引曲。庾信《奉和法筵应诏》（《庾子山集注》卷三）末句云“回翔遥可望，终类仰鸛弦”，鸛弦亦是《鸛鸡》琴曲。虞茂《四时白纈歌·长安秋》云“鸛弦凤管奏新声”（《乐府诗集》卷五十六），亦是。

《白鹤》飞。子乔轻举，明君怀归。荆王喟其长吟，楚妃叹而增悲。”^①《王子乔》、《明君》等属于相和歌吟叹曲^②，在相和大曲中，吟叹曲其实是固定用来作为“引曲”或“送声”的，这其实是相和歌“一唱三叹”之原始形态之保留以及“吴歆越吟”演唱方式的同类型吸收，“吟”和“叹”皆是因其使用于固定位置而得的曲名。谢灵运《会吟行》、陆机《吴趋行》，是分别对“引曲”和“送声”的拟作，陆机诗云“楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋”^③，正是与吟叹曲并提。《乐府诗集》载有魏晋乐府所奏的《王子乔》古辞：

王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨，下游来，王子乔。参驾白鹿上至云，戏游遨。上建逋闾广里践近高。结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台。三王五帝不足令，令我圣明应太平。养民若子事父明，当究天禄永康宁。玉女罗坐吹笛箫。嗟行圣人游八极，鸣吐衔福翔殿侧。圣主享万年。悲吟皇帝延寿命。^④

“玉女罗坐吹笛箫”，吟叹曲并非徒歌，而是伴乐演奏的引曲或送声。我们注意到，王子乔骑鹤吹笙是一则有名的神仙故事。《列仙传》记载云：“王子乔者，周灵王太子晋也。好吹笙作风鸣。游伊洛之间，道士浮邱公接以上嵩高山。”^⑤而作为吟叹曲的《王子乔》，正是体现了相和大曲中固定引曲和送声中游仙音乐与文辞的特殊思维关联。

可见，在相和大曲的“引曲”和“送声”中，的确存在具有游仙风格的音乐。而配合这种游仙音乐演奏的歌辞，正是游仙诗。而具有游仙风格的音乐的形成，与相和乐曲中使用较多的乐器密切相关。

三 游仙音乐的乐器使用与音乐游仙诗

《乐府诗集》引《古今乐录》云：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏七种”^⑥。相和大曲中引曲和送声的演奏中，笙、箫、琴、瑟等乐器均参与了游仙音乐的演奏。上文已经引过《笙赋》的材料，而在马融《长笛赋》中云：“有雒客舍逆旅，吹笛为《气出》、《精列》相和”^⑦，可见“长笛”也参与了引曲的吹奏。长笛与箫管类似。朱熹云：“今呼箫管，乃是古之笛。云箫乃是古之箫。”^⑧鲍照的《升天行》中云“凤台无还驾，箫管有遗

^① 《文选》卷十八，上海古籍出版社，1986年版，第859页。

^② 《乐府诗集》卷二十九《吟叹曲》题解云：“《古今乐录》曰：‘张永《元嘉技录》有吟叹四曲：一曰《大雅吟》，二曰《王明君》，三曰《楚妃叹》，四曰《王子乔》。《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》，并石崇辞。《王子乔》，古辞。《王明君》一曲，今有歌。《大雅吟》、《楚妃叹》二曲，今无能歌者。’古有八曲，其《小雅吟》、《蜀琴头》、《楚王吟》、《东武吟》四曲阙。”见第424页。

^③ 《乐府诗集》卷六十四，第934页。

^④ 《乐府诗集》卷二十九，第437页。

^⑤ 王叔岷《列仙传校笺》卷上，中华书局，2007年版，第65页。

^⑥ 《乐府诗集》卷二十六，第377页。

^⑦ 李善注：《歌录》曰：“古相和歌十八曲，《气出》一，《精列》二。”见《文选》卷十八，第809页。

^⑧ 见《朱子语类》卷九十二，中华书局1988年版，第6册，第2348页。按，“云箫”即排箫，亦名“凤箫”。明代李之藻《頤宫礼乐疏》卷四《凤箫诂》释此最详：“《释名》：‘箫，肃也。其声肃肃而清也。’《世本》曰：‘舜所造。其形参差以象凤翼，箫然清亮以象凤鸣。’原本黄帝使伶伦自大夏之西昆仑之阴，取竹之解谷，生其窍厚均者，断两节间而吹之，宣扬六气而成天道。是谓律管。管有长短，周径有大小，而声之清浊高下，因焉編集众律，一管一声，又名排箫。朱子云：‘今呼箫管，乃是古之笛。云箫乃是古之箫。’云

声”^①，可见笙箫乐器在游仙音乐中的使用。笙箫作为相和乐曲中的重要乐器，其吹奏风格给听众最大的听觉感受和想象，就是云霄之上，凤凰之鸣。今天民乐之中，这种类似的音乐想象依然可以感受到。

除了笙箫，琴瑟也是参与游仙音乐演奏的重要乐器。我们已知琴曲有“鸛弦”，隋卢思道《升天行》亦云“拥琴遥可望，吹笙远诨闻”^②，可见琴与笙的合奏情况。嵇康《琴赋》记载了一首“拊弦安歌，新声代起”的游仙琴歌，并写琴乐给人的音乐想象云：“嚶若离鸛鸣清池，翼若游鸿翔层崖”^③，均见游仙特色。瑟的游仙风格亦渊源甚早，张衡《西京赋》云“总会仙倡，戏豹舞黑。白虎鼓瑟，苍龙吹簏。女娥坐而长歌，声清畅而委蛇”^④，魏晋时期，“齐瑟和且柔”的缓声音乐亦非常流行。成公绥《啸赋》云“清激切于竽笙，优润和于琴瑟”^⑤，亦可见魏晋时期瑟乐的风格。曹植《仙人篇》云“湘娥拊琴瑟，秦女吹笙竽”^⑥，此中云“湘娥”，即《山海经》、《列仙传》所载娥皇女英^⑦；云“秦女”，实际上暗用《列仙传》中萧史弄玉吹箫成仙之事：“萧史者，秦穆公时人也。善吹箫，能致孔雀、白鹤于庭。穆公有女字弄玉好之。公遂以女妻焉。日教弄玉作风鸣。居数年，吹似风声，凤凰来，止其屋。公为作凤台。夫妇止其上，不下数年，一日，皆随凤凰飞去。故秦人为作风女祠于雍宫中，时有箫声而已。”^⑧与《王子乔》乐曲相一致，《箫史曲》也当是以排箫为主要演奏乐器的曲调，同样给人以游仙的音乐想象。

正是因为魏晋音乐环境中笙箫、琴瑟等管乐和弦乐共同的音乐营造，形成了当时游仙诗生成的音乐土壤。音乐对其游仙歌辞的直接影响不局限在引曲和送声，相和曲的一些单曲也使用了笙箫、琴瑟的乐器，使得游仙诗的出现呈现繁荣的局面。《乐府诗集·杂曲歌辞》中所录的游仙诗，正是在这种音乐环境下持续不断生成的^⑨。

西晋时期，开始出现文人化的五言游仙诗。这是游仙诗开始脱离乐府，成为一种独立诗歌题材的开始。但是，我们不能抹杀乐府对游仙诗繁荣的巨大贡献，没有魏晋乐府环境的孕育，游仙诗不可能在五言诗文人化不久就不占有文学史的一席之地。阮籍的《咏怀诗八十二首》中14首游仙诗，可以说是首次大规模出现，这自与其社会现实的黑暗有很大的关联。

箫者，排箫也。排箫有二，《尔雅·释乐》云：“大箫谓之箏，小箫谓之篴。”而管之多寡，诸家说异。郭璞曰：“箫大者编二十三管，长尺四寸；小者十六管，长尺二寸一，名篴。”见《类官礼乐疏》卷四，清文渊阁四库全书本。

^① 《乐府诗集》卷六十四，第920页。另，曹植有《升天行》二首，见《乐府诗集》卷六十四，第919页。

^② 《乐府诗集》卷六十四，第920页。

^③ 游仙琴歌云：“凌扶摇兮憩瀛洲，要列子兮为好仇。餐沆瀣兮带朝霞，眇翩翩兮薄天游。齐万物兮超自得，委性命兮任去留。激清响以赴会，何弦歌之绸缪。”见《文选》卷十八，第842页；音乐想象句见第844页。

^④ 《文选》卷二，第76页。

^⑤ 《文选》卷十八，第867页。

^⑥ 《乐府诗集》卷六十四，第923页。

^⑦ 《乐府诗集》卷五十七琴曲歌辞《湘妃》题解云：“《山海经》曰：‘洞庭之山，帝之二女居之。’郭璞云：‘天帝之女，处江为神，即《列仙传》所谓江妃二女也。’刘向《列女传》曰：‘帝尧之二女，长曰娥皇，次曰女英，尧以妻舜于妫汭。舜既为天子，娥皇为后，女英为妃。舜死於苍梧，二妃死於江湘之间，俗谓之湘君。’《湘中记》曰：‘舜二妃死为湘水神，故曰湘妃。’”见第825页。

^⑧ 王叔岷《列仙传校笺》卷上，第80页。

^⑨ 例如曹植的《升天行》、《五游》、《远游篇》、《仙人篇》、傅玄的《云中白子高行》以及齐梁陈诗人的同题拟作以及《仙人览六著篇》、《神仙篇》、《升仙篇》、《应龙篇》等诗歌，详见《乐府诗集》卷六十三、六十四，第919-927页。

而我们依然可以从阮籍的部分诗作中看出音乐对游仙诗的影响,如“凤皇鸣参差,伶伦发其音。王子好箫管,世世相追寻。”再如“林中有奇鸟,自言是凤凰。清朝饮醴泉,日夕栖山冈。高鸣彻九州,延颈望八荒。适逢商风起,羽翼自摧藏”^①等等。

游仙诗在魏晋之后,即开始了分化。上文已经指出文人五言游仙诗的独立,同时道教游仙诗也开始形成,成为游仙诗中的重要分支^②。但是,正是由于游仙诗所具有的音乐基因,音乐主题的游仙诗依然存在。本文称之为“音乐游仙诗”。

梁武帝改西曲制《江南弄》七曲,其中有《凤笙曲》^③,当是以吹奏乐器来命名的曲调。《乐府诗集》录《凤笙曲》本辞曰:“绿耀克碧彫琯笙,朱唇玉指学风鸣。流速参差飞且停。飞且停,在凤楼,弄娇响,间清讴。”^④可见歌辞中音乐与游仙风格的结合。唐诗中,也有这种类型的游仙诗,如沈佺期《凤笙曲》云:

忆昔王子晋,凤笙游云空。挥手弄白日,安能恋青宫。岂无婵娟子,结念罗帐中。怜寿不贵色,身世两无穷。

再如李白《凤吹笙曲》:

仙人十五爱吹笙,学得昆丘彩凤鸣。始闻炼气餐金液,复道朝天赴玉京。玉京迢迢几千里,凤笙去去无边已。欲叹离声发绛唇,更嗟别调流纤指。此时惜别讵堪闻,此地相看未忍分。重吟真曲和清吹,却奏仙歌响绿云。绿云紫气向函关,访道应寻缑氏山。莫学吹笙王子晋,一遇浮丘断不还。^⑤

李白另有《凤凰曲》、《凤台曲》^⑥,也是同类的音乐游仙诗。我们还可以举张仲素《夜闻洛滨吹笙》^⑦、鲍溶《弄玉词》二首^⑧、李商隐《银河吹笙》^⑨、秦韬玉《吹笙歌》^⑩、王毅

^① 分别见阮籍的《咏怀诗八十二首》其第二十二、其第七十九,见逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》魏诗卷十,中华书局1983年版,第501、510页。

^② 如葛晓音在《秦汉魏晋游仙诗史研究的新创获——序张宏〈秦汉魏晋游仙诗的源流演变论略〉》一文中云:“而本文题目中最大的一块空白则是东晋杨羲的道教游仙诗。……作者认为杨羲的道教游仙诗是南北朝游仙诗到唐代道教游仙诗转化的转关。这些研究不但填补了空白,而且使游仙诗发展的主线更加清晰饱满,也是本文的闪光点所在”。见《北京大学学报》,2002年第5期。

^③ 见《玉台新咏笺注》卷六,吴均《采莲》诗下注引《古今乐录》,原文曰:“梁天监十一年冬,武帝改西曲,制江南上云乐十四曲、江南弄七曲。一曰《江南弄》二曰《龙笛曲》三曰《采莲曲》四曰《凤笙曲》五曰《采菱曲》六曰《游女曲》七曰《朝云曲》。”见中华书局1985年版,第234页。

^④ 《乐府诗集》卷五十,第727页。

^⑤ 《乐府诗集》卷五十,第738页。

^⑥ 《全唐诗》卷164,第1710页。

^⑦ 诗云:“王子千年后,笙音五夜闻。逶迤绕清洛,断续下仙云。泄泄飘难定,啾啾曲未分。松风助幽律,波月动轻文。风管听何远,鸾声若在群。暗空思羽盖,馀气自氛氲。”见《全唐诗》卷367,第4135页。

^⑧ 其一云:“素女结念飞天行,白玉参差凤凰声,天仙借女双翅猛。五灯绕身生,入烟去无影。”其二云:“三清弄玉秦公女,嫁得天上人。琼箫碧月唤朱雀,携手上谒玉晨君。夫妻同寿,万万青春。”见《全唐诗》卷486,第5516页。

^⑨ 诗云:“怅望银河吹玉笙,楼寒院冷接平明。重衾幽梦他年断,别树羁雌昨夜惊。月榭故香因雨发,风帘残烛隔霜清。不须浪作缑山意,湘瑟秦箫自有情。”见《全唐诗》卷540,第6185页。

^⑩ 诗云:“信陵名重怜高才,见我长吹青眼开。便出燕姬再倾醕,此时花下逢仙侣。弯弯狂月压秋波,两条

《吹笙引》^①等作品为例，意在说明在游仙诗的发展中，笙箫尤其是笙乐的主题在音乐游仙诗中尤为突出。音乐游仙诗完全可以视为文人求仙诗、道教游仙诗之外特色鲜明的独立分支。

同时，其他类别的游仙诗中也持续保留着音乐意象，其中以笙箫意象最为普遍。文人游仙诗如李白《古风》其七云“两两白玉童，双吹紫鸾笙”^②、李白《忆旧游寄谯郡元参军》云“紫阳之真人，邀我吹玉笙。餐霞楼上动仙乐，嘈然宛似鸾凤鸣”^③、武元衡《求仙难》云“玉殿笙歌汉帝愁，鸾龙伊驾望瀛洲”^④、许浑《学仙》云“汉武迎仙紫禁秋，玉笙瑶瑟祀昆丘”^⑤、张祜《笙》、《箫》二首诗云“董双成一妙，历历韵风篁”、“清籁远愔愔，秦楼夜思深”^⑥、罗邺《题笙》云“缑岭独能征妙曲，嬴台相共吹清音”^⑦等，均可以体现笙箫意象与游仙想象自然衔接的艺术思维关联。

音乐游仙诗以及笙箫意象的游仙诗，实际上直接受到音乐艺术的启发和影响。这种音乐的感染的持续存在，形成了一种对审美及创作均有极大影响的文化心理。而这种文化心理以循环往复的艺术思维方式，又更为持久地对音乐游仙诗这一分支的持续生成产生影响，并在其他类型的游仙诗中持续地注入笙箫意象。从而形成一种后相和乐曲时代游仙诗与音乐的稳定关系。

四 结语

我们通过游仙诗与音乐的关系研究，试图从方法上对文学史上共性主题、题材作品的溯源探究提供一种不同艺术形式之间的交叉视角和贯通思路。诗乐关系是本文探究的出发点，正是因为有游仙音乐的存在，才催生了游仙诗。汉魏至南朝的乐府中，游仙诗依存于游仙乐，游仙乐催生出游仙诗。游仙乐和游仙诗相得益彰，相辅相成。游仙诗与音乐的关系，生动地体现了中国古代诗歌发展史进程中诗歌从音乐中孕育、分离而又有隐形衔接关系的动态脉络，同时也体现了音乐风格对文学风格的重要影响。

黄金玄黄雾。逸艳初因醉态见，浓春可是韶光与。纤纤软玉捧暖笙。深思香风吹不去。檀唇呼吸宫商改，怨情渐逐清新举。岐山取得娇凤雏，管中藏著轻轻语。好笑襄王大迂阔，曾卧巫云见神女。银锁金簧不得听，空劳翠辇冲泥雨。”见《全唐诗》卷670，第7662页。

^① 诗云：“娉皇遗音寄玉笙，双成传得何凄清。丹穴娇雏七十只，一时飞上秋天鸣。水泉迸泻急相续，一束宫商裂寒玉。旖旎香风绕指生，千声妙尽神仙曲。曲终满席悄无语，巫山冷碧愁云雨。”见《全唐诗》卷694，第7986页。

^② 《全唐诗》卷161，第1671页。

^③ 《全唐诗》卷164，第1769页。

^④ 《全唐诗》卷317，第3576页。

^⑤ 《全唐诗》卷538，第6141页。

^⑥ 《全唐诗》卷510，第5812-5813页。

^⑦ 《全唐诗》卷654，第7515页。

附四：《全唐诗》标题含“古”、“古意”诗歌分析表

此据《全唐诗》数据库索引，剔除重出诗作，并且不包含标题为“古风”的作品（共计有：李白《古风》五十九首、韩愈《古风》一首、李绅《古风二首》、李咸用《览友生古风》一首、齐己《谢贯微上人寄示古风今体四轴》一首）；并且剔除与乐府诗无关且明显以咏史怀古为题材的作品，如刘禹锡《西塞山怀古》。

卷数	页码	诗题	作者	备注
26	351	杂曲歌辞·古别离	沈佺期	汉魏古意
26	351	杂曲歌辞·古别离	孟云卿	汉魏古意
26	351	杂曲歌辞·古别离	李益	七言古意
26	352	杂曲歌辞·古别离二首	于濂	其一汉魏其二闺怨
26	352	杂曲歌辞·古别离二首	李端	汉魏古意
26	352	杂曲歌辞·古别离	王缙	五律
26	352	杂曲歌辞·古别离	皎然	前古体后骚体
26	353	杂曲歌辞·古别离	聂夷中	五绝
26	353	杂曲歌辞·古别离二首	施肩吾	闺怨
26	353	杂曲歌辞·古别离	吴融	七言
26	353	杂曲歌辞·古离别	王適	杂言
26	354	杂曲歌辞·古离别	常理	宫体闺怨
26	354	杂曲歌辞·古离别	姚系	宫体古意
26	354	杂曲歌辞·古离别	张彪	汉魏古意
26	354	杂曲歌辞·古离别	赵微明	五言
26	354	杂曲歌辞·古离别二首	孟郊	五言
26	355	杂曲歌辞·古离别	顾况	杂言
26	355	杂曲歌辞·古离别	贯休	五言
26	355	杂曲歌辞·古离别	韦庄	七绝
26	373	杂曲歌辞·古曲五首	施肩吾	吴歌西曲古意
29	424	杂歌谣辞·古歌	沈佺期	宫体闺怨
29	424	杂歌谣辞·古歌	薛维翰	宫体美人
36	470	从军行二首（一作拟古）	虞世南	五言边塞古体
37	477	古意六首	王绩	全篇比兴体
37	480	薛记室收过庄见寻率题古意以赠	王绩	汉魏古意
41	518	长安古意	卢照邻	横吹转宫体古意
51	623	春湖古意	宋之问	宫体
57	689	拟古东飞伯劳西飞燕（一本题作东飞伯劳歌）	李峤	宫体
68	764	拟古	崔融 1	拟饮马长城窟行古意
76	820	拟古三首	徐彦伯	宫体闺怨古意
76	820	赠刘舍人古意	徐彦伯	比兴寄托

77	832	咏怀古意上裴侍郎	骆宾王	咏史怀古
81	874	拟古赠陈子昂	乔知之	多汉魏古意
81	876	和李侍郎古意（一作古意和李侍郎峤）	乔知之	宫体闺怨（征人）古意
84	916	古意题徐令壁	陈子昂	绝句，比兴
94	1013	古意	吴少微	宫体
95	1026	风箫曲（一作古意）	沈佺期	音乐想象，有仙意
96	1043	古意呈补阙乔知之（一作古意，又作独不见）	沈佺期	宫体闺怨（征人）古意
113	1150	古意赠孙翊	徐仁友	琴曲音乐想象
119	1199	古意	崔国辅	宫体
119	1202	古意二首	崔国辅	宫体
119	1202	长乐少年行（一作古意）	崔国辅	少年行古意
119	1204	古意	崔国辅	宫体
130	1321	古游侠呈军中诸将（一作游侠篇）	崔颢	游侠与《白马篇》古意
130	1327	王家少妇（一作古意）	崔颢	宫体
131	1331	古意二首	祖咏	宫体
132	1338	古塞下曲	李颀	塞下曲古意
133	1348	古从军行	李颀	从军行古意
133	1355	古意	李颀	游侠、边塞古意
136	1380	效古二首	储光羲	苦哉远征人古意，托古意写现实
140	1422	古意	王昌龄	宫体
144	1456	古意	常建	比兴体（古风）
144	1458	古兴	常建	比兴体（古风）
144	1459	古意三首	常建	比兴体（古风）
144	1461	古意	常建	求仙
144	1461	古兴	常建	宫体
144	1461	张公子行（一作古意）	常建	边塞古意
146	1473	古塞下曲 ^①	陶翰	塞下曲古意，托古意喻身世之感
155	1599	古意	崔曙	宫体闺怨
158	1612	古意二首	贺兰进明	其一咏史怀古；其二比兴古风
165	1708	拟古	李白	游子思妇古意
167	1728	古意	李白	闺情古意
183	1861	效古二首	李白	拟魏晋诗（古风）
183	1861	拟古十二首	李白	多汉魏古意
184	1882	学古思边	李白	陇头水古意
186	1895	拟古诗十二首	韦应物	汉魏古意
202	2109	拟古	薛奇童	比兴（古风）

^① 《全唐诗》卷 259，第 2891 页，王季友《古塞曲》与之重出。

202	2110	吴声子夜歌（一作崔国辅诗，题云古意）	薛奇童	宫体
203	2121	古意	阎宽	闺情古意
206	2145	古兴	李嘉祐	宫体（宫人怨）
211	2190	效古赠崔二	高适	比兴寄托
211	2194	酬马八效古见赠	高适	尾句有仙意
213	2217	古大梁行	高适	咏史怀古
213	2218	古歌行	高适	托古寓意
219	2312	述古三首	杜甫	前二比兴；其三咏史
236	2605	效古秋夜长	钱起	闺情闺怨
253	2852	古兴	薛据	比兴寄托（古风）
253	2854	古兴	薛据	比兴寄托（古风）
255	2864	古意	毕耀	宫体
258	2882	古意	蒋冽	宫体
259	2888	古歌	沈千运	绝句，咏北邙
264	2932	拟古三首（第一首一作长安古意）	顾况	比兴（古风）
269	3003	古意	耿漳	闺情闺怨
270	3011	古意	戎昱	闺情弃妾
273	3066	古意	戴叔伦	拟陶体
274	3102	古意寄呈王侍郎	戴叔伦	借宫体比兴
278	3154	古艳诗	卢纶	宫体
283	3227	古瑟怨	李益	音乐想象
295	3353	古词	卫象	边塞古意
297	3363	古从军	王建	边塞古意
298	3381	古宫怨	王建	宫人怨古意
298	3383	古谣	王建	比兴（古风）
304	3451	古意	刘商	宫体
310	3507	古词三首	于鹄	宫体
310	3509	古挽歌	于鹄	拟挽歌
316	3544	古意	武元衡	游子思妇古意
320	3606	古兴	权德舆	托古比兴
324	3644	古离别（一作古别离）	权德舆	汉魏古意
328	3670	古意	权德舆	汉魏古意
328	3671	古乐府	权德舆	宫体
333	3725	古意赠王常侍	杨巨源	借宫体比兴
338	3789	古意	韩愈	古风
348	3888	古意	陈羽	宫体，叹色衰
351	3930	古东门行	柳宗元	借古乐府咏盗杀武元衡事
371	4174	古兴	吕温	比兴
372	4178	古薄命妾	孟郊	闺怨弃妇
372	4185	古意	孟郊	闺怨弃妇

373	4187	古意	孟郊	闺怨弃妇
373	4188	古怨别	孟郊	汉魏古意
373	4188	古别曲	孟郊	汉魏古意
373	4195	古兴	孟郊	古风，咏卞和
377	4233	古意赠梁肃补阙	孟郊	比兴寄托
391	4403	古悠悠行	李贺	汉魏古意
392	4420	古邺城童子谣，效王粲刺曹操	李贺	汉歌谣
395	4447	古怨	刘叉	比兴
452	5112	古意	白居易	宫体
469	5335	古宫怨	长孙佐辅	宫体
469	5338	古意	张碧	宫人怨
485	5502	古意	鲍溶	宫体闺怨
486	5520	古意	鲍溶	闺情，怀征人
494	5585	效古兴	施肩吾	闺情，征衣
494	5587	杂古词五首	施肩吾	吴歌西曲古意
494	5590	古相思	施肩吾	闺情，五绝
494	5591	效古词	施肩吾	吴歌西曲
494	5593	效古词	施肩吾	吴歌西曲
570	6606	古词	李群玉	吴歌西曲
571	6618	古意	贾岛	碌碌曲古意
576	6704	碌碌古词	温庭筠	碌碌曲古意
577	6712	古意	温庭筠	碌碌曲古意，闺情
585	6779	古出塞	刘驾	边塞古意
585	6780	效古	刘驾	宫体弃妇古意
585	6786	古意	刘驾	吴歌西曲古意
588	6827	古意	李频	宫体，五律
592	6865	古相送	曹邺	汉魏古意
593	6878	古词	曹邺	吴歌西曲，宫体
593	6879	古莫买妾行	曹邺	吴歌西曲，五绝
596	6899	古思	司马扎	宫体闺怨
596	6900	古边卒思归	司马扎	边塞古意
599	6926	古宴曲	于濂	古风
599	6829	古征战	于濂	借古乐府讽南征事
599	6930	拟古讽	于濂	古风，叹不遇
599	6932	拟古意	于濂	宫体
605	6994	古乐府	邵谒	宫体，叹色衰
615	7074	古宫词三首	皮日休	宫词
627	7199	古意	陆龟蒙	宫体，怨欢情浅
629	7222	古别离	陆龟蒙	宫体，怨欢情浅
632	7357	古乐府	司空图	宫体，伤别离
636	7297	古兴	聂夷中	比兴讽喻

644	7387	古意论交	李咸用	比兴议论
690	7918	古意	王驾	闺情、边塞古意
694	7989	古意二首（拟陈拾遗）	孙郃	咏古（陈子昂体）
701	8058	古悔从军行	王贞白	边塞古意
718	8250	古塞下	苏拯	边塞古意
731	8366	古别	胡宿	写普遍情志，七律
746	8467	续古二十九首	陈陶	古绝，乐府，包含汉魏、相和、 边塞 、宫体
746	8487	古意	陈陶	宫体（七绝）
771	8751	古意	戴休斑	边塞横吹古意
773	8768	拟古东飞伯劳歌	李暇	宫体
774	8775	古意	徐振	七绝，招隐
777	8797	古意	邢象玉	拟晋诗，“嗜酒陶彭泽，能琴阮步兵”
777	8799	古兴二首	沈徽	咏史怀古
799	8984	古兴	赵氏 1	游子思妇古意
799	8985	古意	张夫人	比兴讽喻
799	8989	古意	薛勣	宫体
801	9010	古意	崔萱	宫体
801	9015	古意曲	刘瑶	宫体，七绝
820	9246	效古（天宝十四年）	皎然	比兴讽喻
820	9247	效古	皎然	边塞、闺情古意
823	9283	效古	澹交	拟碌碌曲，“荣辱又荣辱”
826	9307	古意九首	贯休	美人比兴杂咏怀古求仙
826	9311	古镜词上刘侍郎	贯休	借宫体比兴
827	9313	古镜词	贯休	宫体兼咏物比兴
827	9314	古意代友人投所知	贯休	借汉魏古意比兴
827	9321	古塞下曲四首	贯休	边塞横吹古意
830	9362	古塞曲三首	贯休	边塞横吹古意
830	9363	古塞下曲七首	贯休	边塞横吹古意
830	9364	古塞上曲七首	贯休	边塞横吹古意
830	9365	古出塞曲三首	贯休	边塞横吹古意
882	9968	邛山古意	薛曜	古风，求仙

参考本文第三章第一节《“古意”与边塞诗》

附五：《全唐诗》诗题含“怨”的作品总表

序号	卷数	篇名	作者
1	5	长门怨	徐贤妃
2	5	彩书怨	上官昭容
3	19	相和歌辞·楚妃怨	张籍
4	19	相和歌辞·雀台怨	马戴
5	19	相和歌辞·雀台怨	程氏长文
6	20	相和歌辞·怨诗二首	薛奇童
7	20	相和歌辞·怨诗	张洎
8	20	相和歌辞·怨诗	刘元济
9	20	相和歌辞·怨诗三首	李暇
10	20	相和歌辞·怨诗二首	崔国辅
11	20	相和歌辞·怨诗	孟郊
12	20	相和歌辞·怨诗	刘义
13	20	相和歌辞·怨诗	鲍溶
14	20	相和歌辞·怨诗	白居易
15	20	相和歌辞·怨诗二首	姚氏月华
16	20	相和歌辞·怨歌行	虞世南
17	20	相和歌辞·怨歌行	李白
18	20	相和歌辞·怨歌行	吴少微
19	20	相和歌辞·长门怨	徐贤妃
20	20	相和歌辞·长门怨	沈佺期
21	20	相和歌辞·长门怨	吴少微
22	20	相和歌辞·长门怨	张修之
23	20	相和歌辞·长门怨	裴交泰
24	20	相和歌辞·长门怨	刘阜
25	20	相和歌辞·长门怨	袁晖
26	20	相和歌辞·长门怨	刘言史
27	20	相和歌辞·长门怨二首	李白
28	20	相和歌辞·长门怨	李华
29	20	相和歌辞·长门怨	岑参
30	20	相和歌辞·长门怨	齐浣
31	20	相和歌辞·长门怨	刘长卿
32	20	相和歌辞·长门怨	皎然
33	20	相和歌辞·长门怨	卢纶
34	20	相和歌辞·长门怨	戴叔伦
35	20	相和歌辞·长门怨	刘驾
36	20	相和歌辞·长门怨二首	高蟾
37	20	相和歌辞·长门怨	张祜
38	20	相和歌辞·长门怨二首	郑谷
39	20	相和歌辞·长门怨二首	刘氏媛
40	20	相和歌辞·阿娇怨	刘禹锡
41	20	相和歌辞·婕妤怨	崔湜
42	20	相和歌辞·婕妤怨	崔国辅
43	20	相和歌辞·婕妤怨	张烜
44	20	相和歌辞·婕妤怨	刘方平
45	20	相和歌辞·婕妤怨	王沈
46	20	相和歌辞·婕妤怨	皇甫冉
47	20	相和歌辞·婕妤怨	陆龟蒙
48	20	相和歌辞·婕妤怨	翁绶
49	20	相和歌辞·婕妤怨	刘氏云
50	20	相和歌辞·长信怨	王涯
51	20	相和歌辞·长信怨	王昌龄
52	20	相和歌辞·长信怨	李白

53	20	相和歌辞·蛾眉怨	王翰
54	20	相和歌辞·玉阶怨	李白
55	20	相和歌辞·宫怨	长孙佐辅
56	20	相和歌辞·宫怨	李益
57	20	相和歌辞·宫怨	于濬
58	20	相和歌辞·宫怨	柯崇
59	20	相和歌辞·杂怨三首	聂夷中
60	20	相和歌辞·杂怨三首	孟郊
61	23	琴曲歌辞·湘妃怨	孟郊
62	23	琴曲歌辞·湘妃怨	陈羽
63	23	琴曲歌辞·昭君怨	白居易
64	23	琴曲歌辞·昭君怨二首	张祜
65	23	琴曲歌辞·昭君怨	梁氏琼
66	23	琴曲歌辞·明妃怨	杨凌
67	28	杂曲歌辞·闺怨词	白居易
68	36	怨歌行	虞世南
69	39	昭君怨	张文琮
70	42	昭君怨	卢照邻
71	54	婕妤怨	崔湜
72	63	昭君怨二首（前首一作董初诗）	董思恭
73	63	怨情	刘允济
74	76	孤烛叹（一作闺怨）	徐彦伯
75	76	闺怨	徐彦伯
76	78	王昭君（一作昭君怨）	骆宾王
77	81	长门怨	乔备
78	89	三月闺怨	张说
79	94	长门怨	吴少微
80	94	怨歌行	吴少微
81	94	长门怨	齐浣
82	94	长门怨（一作刘皂诗）	齐浣
83	96	长门怨	沈佺期
84	99	长门怨（一作张修之诗）	张循之
85	100	别离怨	郑遂初
86	100	昭君怨三首	东方虬
87	100	闺怨（《搜玉集》作张炫诗）	张纘
88	106	春怨	郑愔
89	108	绿墀怨	李元纘
90	108	相思怨	李元纘
91	111	阳春怨	许景先
92	111	长门怨	袁晖
93	114	闺怨二首	沈如筠
94	119	怨词二首	崔国辅
95	119	长信草（一作长信宫，一作婕妤怨）	崔国辅
96	120	孤寝怨	崔珪
97	124	昭君怨	顾朝阳
98	130	邯郸宫人怨	崔颢
99	130	长门怨	崔颢
100	131	别怨	祖咏
101	143	西宫春怨	王昌龄
102	143	西宫秋怨	王昌龄
103	143	青楼怨	王昌龄
104	143	闺怨	王昌龄
105	143	春怨	王昌龄
106	145	春怨	崔亘
107	145	春女怨	蒋维翰

108	145	怨歌	蒋维翰
109	145	后庭怨	王諲
110	145	长信怨	王諲
111	148	长门怨	刘长卿
112	153	长门怨	李华
113	156	古蛾眉怨	王翰
114	160	春意（一题作春怨）	孟浩然
115	164	怨歌行（长安见内人出嫁，友人令余代为之）	李白
116	164	玉阶怨	李白
117	184	长信宫（一作长信怨）	李白
118	184	长门怨二首	李白
119	184	春怨	李白
120	184	怨情	李白
121	184	怨情	李白
122	184	思边（一作春怨）	李白
123	200	长门怨	岑参
124	202	长门怨	梁锜
125	235	长门怨	贾至
126	239	长信怨	钱起
127	240	系乐府十二首。农臣怨	元结
128	249	秋怨	皇甫冉
129	249	婕妤春怨	皇甫冉
130	249	婕妤怨	皇甫冉
131	250	怨回纥歌二首	皇甫冉
132	251	班婕妤（一作婕妤怨）	刘方平
133	251	拟娼楼节怨	刘方平
134	251	春怨	刘方平
135	251	代春怨	刘方平
136	257	秋怨	柳中庸
137	257	征怨	柳中庸
138	262	玉阶怨	郑锡
139	269	长门怨	耿漳
140	273	去妇怨	戴叔伦
141	273	长门怨	戴叔伦
142	274	闺怨	戴叔伦
143	274	春怨	戴叔伦
144	277	长门怨	卢纶
145	283	宫怨	李益
146	283	古瑟怨	李益
147	286	长门怨（一作长信宫）	李端
148	289	雨中怨秋	杨凭
149	290	春怨	杨凝
150	291	明妃怨	杨凌
151	293	梁城老人怨（一作陈羽诗）	司空曙
152	298	失钗怨	王建
153	298	古宫怨	王建
154	304	怨妇	刘商
155	304	绿珠怨	刘商
156	328	渡江秋怨二首	权德舆
157	333	美人春怨	杨巨源
158	348	湘妃怨	陈羽
159	348	梁城老人怨（一作司空曙诗）	陈羽
160	348	湘君祠（一作湘妃怨）	陈羽
161	365	阿娇怨	刘禹锡
162	365	代靖安佳人怨二首	刘禹锡

163	369	怨回纥歌	皇甫松
164	372	杂怨（一作古乐府杂怨）	孟郊
165	372	怨诗（一作古怨）	孟郊
166	372	湘弦怨	孟郊
167	372	楚竹吟酬卢虔端公见和湘弦怨	孟郊
168	372	湘妃怨（一作湘灵祠）	孟郊
169	372	楚怨	孟郊
170	372	征妇怨	孟郊
171	372	闲怨（一作闺怨）	孟郊
172	373	古怨别	孟郊
173	373	怨别	孟郊
174	373	独愁（一作独怨，一作赠韩愈）	孟郊
175	382	征妇怨	张籍
176	382	吴宫怨	张籍
177	382	楚妃怨	张籍
178	382	离宫怨	张籍
179	383	杂怨	张籍
180	387	卓女怨	卢仝
181	387	感秋别怨	卢仝
182	395	古怨	刘叉
183	426	上阳白发人一慙怨旷也	白居易
184	439	昭君怨	白居易
185	441	闺怨词三首	白居易
186	442	怨词	白居易
187	442	空闺怨	白居易
188	442	听弹湘妃怨	白居易
189	465	长门怨	杨衡
190	468	放萤怨	刘言史
191	468	长门怨	刘言史
192	469	古宫怨	长孙佐辅
193	472	长门怨三首	刘皂
194	472	长门怨	裴交泰
195	483	长门怨	李绅
196	485	秋夜闻郑山人弹楚妃怨	鲍溶
197	492	春怨	殷尧藩
198	493	湘中怨	沈亚之
199	494	代征妇怨	施肩吾
200	494	江南怨	施肩吾
201	494	昭君怨	施肩吾
202	505	解昭君怨	王睿
203	508	婕妤怨	陈标
204	508	临邛怨	李馀
205	511	昭君怨二首	张祜
206	511	长门怨	张祜
207	518	贫居春怨	雍陶
208	518	美人春风怨	雍陶
209	538	陈宫怨二首	许浑
210	538	楚宫怨二首	许浑
211	541	清夜怨	李商隐
212	545	长门怨	刘得仁
213	545	贾妇怨	刘得仁
214	555	雀台怨	马戴
215	563	长门怨	刘皋
216	568	秋怨	李群玉
217	579	瑶瑟怨	温庭筠

218	585	长门怨（一作张乔诗）	刘驾
219	586	洛神怨	刘沧
220	587	春闺怨	李频
221	592	四怨三愁五情诗十二首·一怨	曹邴
222	592	四怨三愁五情诗十二首·二怨	曹邴
223	592	四怨三愁五情诗十二首·三怨	曹邴
224	592	四怨三愁五情诗十二首·四怨	曹邴
225	592	四怨三愁五情诗十二首·一愁	曹邴
226	592	四怨三愁五情诗十二首·二愁	曹邴
227	592	四怨三愁五情诗十二首·三愁	曹邴
228	592	四怨三愁五情诗十二首·一情	曹邴
229	592	四怨三愁五情诗十二首·二情	曹邴
230	592	四怨三愁五情诗十二首·三情	曹邴
231	592	四怨三愁五情诗十二首·四情	曹邴
232	592	四怨三愁五情诗十二首·五情	曹邴
233	593	金井怨	曹邴
234	593	怨歌行	曹邴
235	593	南征怨	曹邴
236	596	锄草怨	司马扎
237	596	宫怨	司马扎
238	598	闺怨	高骈
239	599	宫怨	于濆
240	600	婕妤怨	翁绶
241	608	正乐府十篇·卒妻怨	皮日休
242	608	正乐府十篇·贪官怨	皮日休
243	616	奉和鲁望齐梁怨别次韵	皮日休
244	619	婕妤怨	陆龟蒙
245	627	洞房怨	陆龟蒙
246	627	乐府杂咏六首·孤烛怨	陆龟蒙
247	629	闺怨	陆龟蒙
248	630	齐梁怨别	陆龟蒙
249	636	杂怨（一作孟郊诗，题云征妇怨）	聂夷中
250	636	杂怨	聂夷中
251	639	长门怨	张乔
252	644	轻薄怨	李咸用
253	644	婕妤怨	李咸用
254	654	秋怨	罗邺
255	668	长门怨	高蟾
256	668	长信宫二首（后首一作长门怨）	高蟾
257	673	春宫怨（一作杜荀鹤诗）	周朴
258	677	长门怨二首	郑谷
259	683	闺怨	韩偓
260	688	和李秀才边庭四时怨	卢汝弼
261	691	春宫怨（一作周朴诗）	杜荀鹤
262	693	春闺怨	杜荀鹤
263	695	宫怨	韦庄
264	700	闺怨	韦庄
265	701	湘妃怨	王贞白
266	701	长门怨二首	王贞白
267	704	闺怨	黄滔
268	705	闺怨	黄滔
269	714	长门怨	崔道融
270	714	长门怨	崔道融
271	715	宫怨二首	柯崇
272	727	宫怨	任翻
273	732	愤怨诗	王巨仁
274	766	征妇怨	刘兼
275	766	春怨	刘兼

276	768	春怨（一作伊州歌）	金昌绪
277	769	婕妤怨	张烜
278	769	长门怨（一作张循之诗）	张修之
279	769	玉阶怨	郑鎡
280	769	婕妤怨	郑鎡
281	769	凤栖怨	颜舒
282	769	春女怨	朱绛
283	769	开城怨	朱琳
284	770	昭君怨（一作董思恭诗）	董初
285	773	夏日闺怨	蔡瑰
286	773	虞姬怨	冯待征
287	773	越谿怨	冷朝光
288	773	吴宫怨	卫万
289	773	婕妤怨	王沈
290	773	怨诗三首	李暇
291	776	明妃怨	杨达
292	783	湘中怨讽	郑仆射
293	799	铜雀台怨	程长文
294	799	春闺怨	程长文
295	800	怨诗效徐淑体	姚月华
296	800	怨诗寄杨达	姚月华
297	800	楚妃怨	姚月华
298	801	昭君怨	梁琼
299	801	婕妤怨	刘云
300	801	长门怨	刘媛
301	804	闺怨	鱼玄机
302	804	秋怨	鱼玄机
303	805	相思怨	李冶
304	805	春闺怨	李冶
305	820	昭君怨	皎然
306	820	长门怨	皎然
307	864	霁溪夜宴诗（命曹娥唱怨江波三叠）	水神
308	885	春宫怨	杜荀鹤
309	890	谪仙怨（集作律诗，题云苕溪酬梁耿别后见寄）	刘长卿
310	890	广谪仙怨	窦弘馀
311	890	广谪仙怨	康骈
312	891	蕃女怨	温庭筠
313	891	遐方怨	温庭筠
314	891	怨回纥	皇甫松
315	892	怨王孙（与河传、月照梨花二词同调）	韦庄
316	892	望江怨	牛峤
317	894	遐方怨	顾夐
318	897	遐方怨	孙光宪

参考本文第三章第二节《“闺怨体”边塞诗的生成与发展》

附六：大陆学界边塞诗研究主要论文

博士学位论文：

- 阎福玲.汉唐边塞诗主题研究[D].南京师范大学,2004.
任文京.唐代边塞诗的文化阐释[D].河北大学,2004.
余正松.中国边塞诗史论（先秦至隋唐）[D].四川大学,2005.
隋秀玲.李颀研究[D].河北大学,2006.
赵林涛.卢纶研究[D].河北大学,2007.
姜亚林.《诗经》战争诗研究[D].首都师范大学,2007.
应晓琴.唐代边塞诗综论[D].华东师范大学,2007.
王福栋.论唐代战争诗[D].中央民族大学,2010.
于海峰.汉魏晋南北朝边塞乐府诗研究[D].北京大学,2012.
彭飞.隋唐东北边塞诗研究[D].吉林大学,2012.

硕士学位论文：

- 张平.论盛唐诗人李颀[D].首都师范大学,2002.
邹晓霞.南北朝边塞诗的审美形成论[D].辽宁师范大学,2002.
薛隽雯.唐代各族和平交往边塞诗研究[D].上海师范大学,2003.
王英.南朝边塞乐府诗研究[D].南京师范大学,2004.
李聪亮.李颀和他的诗歌[D].西北师范大学:西北师范大学,2004.
李厚琼.岑参研究[D].四川师范大学,2004.
索祖翠.王昌龄的诗论及其创作实践[D].福建师范大学,2005.
汪爱武.试论边塞诗在初唐的发展[D].安徽大学,2005.
赵谨.论李益对盛唐边塞诗接受[D].宁夏大学,2005.
卓若望.中晚唐乐府题边塞诗研究[D].广西师范大学,2005.
王松涛.胡乐胡舞与唐诗[D].西北师范大学,2005.
关永利.唐前边塞诗研究[D].陕西师范大学,2005.
朱安女.《南诏德化碑》和唐代天宝战争诗研究[D].西南师范大学,2005.
刘杨.诗经战争徭役诗研究[D].中央民族大学,2006.
隋秀玲.李颀研究[D].河北大学:河北大学,2006.
梁华杰.李颀诗歌研究[D].郑州大学,2006.
于兆锋.倾心于西部的边塞诗人[D].兰州大学,2006.
尉瑞锋.兼笼前美,作范后来——魏晋南北朝军旅边塞诗[D].内蒙古大学,2006.
杨冬梅.论唐代西域乐舞诗的文学审美价值[D].东北师范大学,2007.
陈娟.王昌龄诗歌研究[D].内蒙古大学,2007.
毛咏雪.李白边塞诗论析[D].内蒙古大学,2007.
崔玉梅.盛唐边塞诗中的战争与和平主题研究[D].中央民族大学,2007.
赵岩.论中唐乐府题边塞诗[D].中央民族大学,2007.
韩美霞.王昌龄及其诗歌论稿[D].吉林大学,2007.
张巍.李益边塞诗歌论稿[D].吉林大学,2007.
王田田.唐人和亲诗研究[D].南京师范大学,2007.
于海峰.南北朝边塞诗研究[D].山东大学,2007.
吴芙蓉.王昌龄诗歌研究[D].华中师范大学,2007.

王轶.《诗经》战争诗研究[D].安徽师范大学,2007.

王光睿.《诗经》战争诗研究[D].兰州大学,2007.

高学德.隋代战争诗研究[D].兰州大学,2007.

李传伟.论岑参的边塞诗[D].山东大学,2008.

牛菲.两宋边塞词产生机制初探[D].吉林大学,2008.

张海蕴.论高适诗歌中的忧患意识[D].西南大学,2009.

吴彤英.宋代乐府题边塞诗研究[D].河北师范大学,2009.

郭云星.笳与中古诗歌[D].河北师范大学,2010.

卢红军.唐宋边塞诗词的比较研究[D].西北大学,2010.

任南玲.李益诗歌意象意蕴研究[D].新疆师范大学,2010.

刘伟.唐代长城诗研究.内蒙古大学,2010.

成曙霞.唐前军旅诗发展史[D].山东大学,2010.

马立克.初唐边战与边塞诗[D].西北师范大学,2010.

晁辉.《诗经》战争诗研究[D].云南大学,2011.

张在存.三国军旅诗赋研究[D].山东师范大学,2011.

贾雪彦.魏晋南北朝边塞诗研究[D].河北大学,2011.

何一帆.论萧纲萧绎的乐府诗与文人诗[D].上海师范大学,2011.

冯文娜.《陇西行》乐府古题研究[D].兰州大学,2011.

张乐.盛唐士人事功追求与边塞诗[D].天津师范大学,2012.

丁彦峰.魏晋南北朝军戎诗研究[D].青岛大学,2012.

邱小培.《乐府诗集》中陇右作品研究[D].西北师范大学,2012.

王征.岑参与高适边塞诗的异同比较研究[D].山东大学,2012.

岳成娜.唐朝边塞诗意象的认知分析[D].燕山大学,2012.

刘怡茗.唐代边塞诗中的功名意识与忧患意识[D].陕西师范大学,2012.

曹琰.中晚唐边塞行旅诗研究[D].湖南科技大学,2012.

杨金柱.初盛唐边塞诗的嬗变[D].中国社会科学院研究生院,2012.

李茫茫.唐前战争题材诗研究[D].中南民族大学,2012.

王婧.孙光宪咏史词与边塞词研究[D].重庆师范大学,2012.

和晔.唐代陇头诗研究[D].内蒙古大学,2013.

王征.岑参与高适边塞诗的异同比较研究[D].山东大学:山东大学,2013.

刘怡茗.唐代边塞诗中的功名意识与忧患意识[D].陕西师范大学,2013.

何央央.唐代边塞诗特定背景研究[D].浙江大学,2013.

康舒.唐代士人华夷观探论[D].烟台大学,2013.

郭露.晚唐游边诗研究[D].湘潭大学,2013.

赵焱.唐代玉门关诗研究[D].内蒙古大学,2013.

王春明.唐代涉乐诗研究[D].吉林大学,2013.

宋雪玲.魏晋南北朝战争诗文研究[D].浙江大学,2013.

张兆年.三国战争诗研究[D].兰州大学,2013.

期刊论文:

1、研究综述

吴学恒,王绶青.边塞诗派评价质疑——三十年来文学史研究中的一个问题[J].文学评论,1980,(3).

胡大浚.七十年边塞诗研究综述[J].中国文学研究,2000,(3).
 张晓明.20 世纪边塞诗研究述评[J].青岛大学师范学院学报,2005,(4).
 贺同赏.李益边塞诗综论[J].德州学院学报,2006,(3).
 隋秀玲.李颀研究百年综述[J].中州学刊,2006,(1).
 毕士奎.近三十年王昌龄诗歌研究综述(1977-2007)[J].苏州教育学院学报,2008,(2).
 张胜华.20 世纪以来王昌龄研究成果概述[J].重庆科技学院学报.2011,(23).
 刘红旗.20 世纪 80 年代至 21 世纪初唐代闺怨诗研究综述[J].绥化学院学报,2009,(2).
 史国强.近十年岑参研究综述[J].新疆教育学院学报,2009,(1).
 刘红旗.20 世纪 80 年代至 21 世纪初唐代闺怨诗研究综述[J].绥化学院学报,2009,(2).
 于志鹏.近三十年军旅诗研究综述[J].唐山学院学报.2011,(1).
 张馨心.高适研究述评[J].甘肃社会科学,2011,(1).
 邱美玲.近三十年岑参诗研究综述[J].绥化学院学报,2011,(3).
 沈文凡,张巍.20 世纪 80 年代以来国内李益诗歌研究述评[J].衡阳师范学院学报,2007,(1).
 丁恩全.王维边塞诗研究评述[J].开封教育学院学报,2010,(1).
 张馨心.高适研究述评[J].甘肃社会科学,2011,(1).

2、2000 年以前的期刊论文

白华.唐人诗歌中所表现的民族精神.建国月刊十二卷六期.
 北方的尚武歌.贺凯.中国文学史纲要二编三章.
 陈玘.天宝以前的唐人边塞诗.黄钟.四卷六期
 汉短箫铙歌十八曲考释.孔德.东方杂志.二十三卷九号.
 贺昌群.论唐代的边塞诗.文学.二卷六号
 唐代民族诗人岑参.关鼎彝.文化与教育.五十七期.
 闻一多.岑嘉州交游事辑.清华周刊.卅九卷八期.
 壬秋.乐府诗中的征人怨[N].晨报副刊,民国十六年十二月十七日至廿一日
 高海夫.岑参边塞诗的思想性[N].光明日报,1956.6.24
 沈玉成.论盛唐的边塞诗[J].文学遗产增刊三辑,1956 年 8 月
 赖寒吹,林楠.岑参是歌颂武功的吗[J].文史哲,1957(2)
 李廷先.盛唐边塞诗的评价问题[J].扬州师院学报.1960(9)
 王运熙.谈高适的燕歌行[N].光明日报,1960.5.29
 赵继武.唐代边塞诗简论[J].扬州师院学报.1960(9)
 黄进德.对评价盛唐边塞诗的几点浅见[J].扬州师范学院学报,1961(12)
 佚名.唐代边塞诗的评价问题.光明日报[N].1961.3.15
 易朝志.试论边塞战争的评价问题——从李白几首诗的分析谈起[N].解放日报,1961.1.22
 赵慎修.如何评价古代边塞诗[N].光明日报,1961.7.18
 赵镇平,赵慎修.论高适和岑参的边塞诗[J].北京师范大学学报(社会科学),1961,(2).
 林庚.边塞诗随笔[N].文汇报,1962.2.3
 王友德.岑参诗中的轮台及其它[J].文史哲,1978,(5).
 林必成.唐代“轮台”初探[J].新疆大学学报(哲学社会科学版),1979,(4).
 卢苇.岑参西域之行及其边塞诗中对唐代西域情况的反映[J].兰州大学学报,1980,(1).
 史铁良.也谈王之涣的《凉州词》[J].文学评论,1980,(6).
 吴学恒,王绶青.边塞诗派评价质疑——三十年来文学史研究中的一个问题[J].文学评论,1980,(3).
 柴剑虹.“桂林”、“武城”考——岑参边塞诗地名考辨之一[J].武汉师范学院学报(哲学社会

科学版),1981,(2).

柴剑虹.“胡芦河”考——岑参边塞诗地名考辨之一[J].新疆师范大学学报(社会科学版),1981,(1).

刘先照.评边塞诗——兼与吴学恒、王绶青、涂元渠等同志商榷[J].文学评论,1981,(3).

沈欣.浅谈岑参“边塞诗”的思想内容[J].天津师院学报,1981,(1).

沈欣.浅谈高适边塞诗的思想内容[J].天津师院学报,1981,(1).

田文川.评唐人咏王昭君的诗兼论汉匈和战[J].辽宁师院学报,1981,(1).

涂元渠.谈岑参的边塞诗——兼与吴学恒、王绶青同志商榷[J].文学评论,1981,(1).

吴庚舜.谈边塞诗讨论中的几个问题[J].文学评论,1981,(6).

余正松.九曲之战与高适诗歌中的爱国主义[J].文学遗产,1981,(1).

禹克坤.如何评价唐代边塞诗[J].文学评论,1981,(3).

中文系古典文学研究班.论高适和岑参的边塞诗[J].北京师范大学学报,1961,(2).

周家淳.王昌龄早期颂扬扩边战争吗?——与吴学恒、王绶青两同志商榷[J].文学评论,1981,(1).

白坚.实事求是地评价唐代民族战争和边塞诗[J].社会科学,1982,(3).

柴剑虹.岑参边塞诗中的“阴山”辨[J].北京师范大学学报,1982,(3).

陈良运.还是从“黄河远上”好——与史铁良等同志商榷[J].江西师院学报,1982,(4).

华锋.论李益的边塞诗[J].河南师大学报(社会科学版),1982,(1).

欧阳德威.王昌龄的边塞诗[J].武汉师院咸宁分院学报,1982,(1).

余正松.单刀入燕赵 栖迟愧宝刀——论高适两次赴蓟北的边塞诗[J].南充师院学报(哲学社会科学版),1982,(4).

谢纪智.从唐代边塞诗的讨论谈到怎样理解开元天宝年间的边塞战争[J].广西民族学院学报(社会科学版),1982,(1).

卞孝萱,黄志洪.王之涣评传[J].淮阴师专学报(社会科学版),1983,(3).

高晨野.略谈唐诗中“凉州”的特定含义[J].学术研究,1983,(1).

胡大浚.充实善信 悲壮奇丽——岑参边塞诗艺术风格述论[J].西北师大学报(社会科学版),1983,(4).

马仁可.李益《从军诗序》考实[J].社会科学,1983,(5).

唐逢尧.清新的源头,汹涌的洪流——试论陈子昂与盛唐边塞诗[J].鞍山师范学院学报,1983,(2).

王秉钧.“龙城飞将”考释[J].兰州大学学报,1983,(2).

叶金.论盛唐边塞诗[J].社会科学,1983,(2).

白应东.边塞诗的爱国主义精神是历史发展的必然[J].新疆师范大学学报(社会科学版),1984,(1).

柴剑虹.岑参边塞诗和唐代的中西交往[J].西北大学学报(哲学社会科学版),1984,(1).

葛培岭.论初唐边塞诗的郁愤特色[J].中州学刊,1984,(6).

关眉.李益从军经历考辨[J].文献,1984,(3).

华锋.中唐边塞诗简论[J].中州学刊,1984,(3).

刘维钧.唐代西域诗句释地[J].新疆大学学报(哲学社会科学版),1984,(4).

秦绍培.也谈唐代边塞诗派的评价问题[J].新疆大学学报(哲学社会科学版),1984,(3).

孙映逵.岑参边塞经历考[J].徐州师范学院学报,1984,(2).

余嘉华.试论唐代有关南诏的诗歌——兼谈边塞诗评价的几个问题[J].云南社会科学,1984,(6).

云天.岑参边塞诗的爱国思想与文学史上的地位问题[J].延安大学学报(社会科学

- 版),1984,(2).
- 张清华. 论王维的边塞诗[J]. 中州学刊,1984,(3).
- 张亚新. 浅议北朝民歌对唐代边塞诗的影响[J]. 贵州文史丛刊,1984,(4).
- 左云霖. 尚武社会风气的形成及其对盛唐边塞诗的影响[J]. 社会科学辑刊,1984,(4).
- 余恕诚. 战士之歌和军幕文士之歌——从两种不同类型之作看盛唐边塞诗[J]. 文学遗产,1985,(1).
- 金涛声. 唐代边塞诗的先声——谈初唐四杰和陈子昂的边塞诗[J]. 广西大学学报(哲学社会科学版),1985,(1).
- 薛祥生. 试论岑参边塞诗的艺术特色[J]. 山东师大学报(哲学社会科学版),1985,(1).
- 梁超然. 于清边塞诗的特色与晚唐边塞诗的衰微[J]. 广西民族学院学报(哲学社会科学版),1985,(2).
- 缪志明. 关于“盛唐边塞诗人”的异议[J]. 社会科学辑刊,1985,(2).
- 杨恩成. 初唐边塞诗的时代特征[J]. 陕西师大学报(哲学社会科学版),1985,(2).
- 吴企明. 敦煌伯氏 2555 号写卷是唐代边塞诗(文)选集的残卷[J]. 苏州大学学报,1985,(2).
- 苏者聪. 岑参是“浪漫主义的边塞诗人”吗?[J]. 武汉大学学报(社会科学版),1985,(5).
- 戴世俊. 论盛唐边塞诗的反战精神[J]. 社会科学研究,1985,(3).
- 廖立. 唐玄宗时西域战争性质与岑参边塞诗[J]. 中州学刊,1985,(4).
- 张春山. 岑参首次赴安西之时间与背景[J]. 新疆社会科学,1985,(4).
- 马秀娟. 论王维的边塞诗[J]. 南昌大学学报(人文社会科学版),1985,(4).
- 孙映逵. 岑参边塞诗与天宝年间的边塞战争[J]. 徐州师范学院学报,1985,(4).
- 廖立. 岑诗边塞地名考补[J]. 河南大学学报(哲学社会科学版),1985,(5).
- 张迎胜. 王昌龄边塞诗的思想精华和艺术造境[J]. 宁夏大学学报(社会科学版),1986,(1).
- 胡大浚. 边塞诗之涵义与唐代边塞诗的繁荣[J]. 西北师大学报(社会科学版),1986,(2).
- 廖立. 岑参边塞诗的风格特色[J]. 郑州大学学报(哲学社会科学版),1986,(2).
- 张士昉. 关于岑参边塞诗的评价问题[J]. 西北师大学报(社会科学版),1986,(2).
- 熊笃. 初盛唐时期的边境战争及边塞诗评价问题[J]. 社会科学,1986,(2).
- 姜法璞. 盛唐边塞诗的阳刚之美[J]. 社会科学,1986,(5).
- 石云涛. 古代边塞诗探源[J]. 许昌学院学报,1986,(4).
- 蔡厚示. 论唐代边塞词[J]. 中州学刊,1986,(4).
- 葛培岭. 论晚唐边塞诗的萧飒风格[J]. 中州学刊,1986,(6).
- 罗时进. 王昌龄与李益边塞诗的比较探析[J]. 苏州大学学报,1987,(1).
- 毛谷风. 唐前期边境战争与李白边塞诗——兼评近年来关于唐代边塞诗讨论中的若干观点[J]. 浙江师范大学学报,1987,(1).
- 王爱莹. 论高适、岑参边塞诗的时代精神[J]. 西北民族大学学报(哲学社会科学版),1987,(2).
- 陶尔夫,刘敬圻. 盛唐高峰期的西部诗歌——岑参边塞诗新探[J]. 文学评论,1987,(3).
- 丁仪. 高适《燕歌行》主题浅议[J]. 淮阴师专学报(哲学社会科学版),1988,(1).
- 刘维钧. 边塞诗源流初探[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1988,(3).
- 孟二冬. “盛唐边塞诗派”质疑[J]. 烟台大学学报(哲学社会科学版),1988,(3).
- 任文京. 唐代边塞诗中的民族友好主题[J]. 河北大学学报(哲学社会科学版),1988,(4).
- 徐定祥. “文章四友”和盛唐边塞诗——兼谈边塞诗的文学渊源[J]. 安徽大学学报,1988,(4).
- 周小立. 试论中唐边塞诗[J]. 中国文学研究,1988,(4).
- 澄之. 丝绸之路与唐诗的繁荣[J]. 社会科学,1989,(2).
- 戴伟华. 论中唐边塞诗繁荣的原因[J]. 扬州师院学报(社会科学版),1989,(2).
- 赖子绣. “欲”与“催”当何解?[J]. 广西大学学报(哲学社会科学版),1989,(1).

刘真伦. 卢照邻西使甘凉及其边塞组诗考述[J]. 重庆师院学报(哲学社会科学版),1989,(1).

钱云华. 高适《燕歌行》究竟刺谁?[J]. 乐山师专学报(社会科学版),1989,(1).

薛宗正. 唐太宗李世民及其边塞诗作[J]. 新疆师范大学学报(哲学社会科学版),1989,(3).

李无未. 高适岑参诗韵系异同比较[J]. 延边大学学报(社会科学版),1990,(4).

牟臣益. 常建边塞诗的悲苦意识[J]. 西南师范大学学报(人文社会科学版),1990,(2).

陶文鹏. 论常建诗歌的音乐境界[J]. 社会科学战线,1990,(2).

王婕. 论陈子昂的边塞行与边塞诗[J]. 西北民族大学学报(哲学社会科学版),1990,(4).

吴宗渊. 岑参边塞诗的音乐美[J]. 宁夏大学学报(社会科学版),1990,(2).

戴伟华. 论中唐边塞诗[J]. 内蒙古大学学报(哲学社会科学版),1991,(1).

房日晰. 高适岑参边塞诗艺术之比较[J]. 西北大学学报(哲学社会科学版),1991,(3).

胡问涛. 论王昌龄的边塞诗[J]. 四川师范学院学报(哲学社会科学版),1991,(1).

禹克坤. 唐代边塞诗与民族问题[J]. 中央民族学院学报,1991,(2).

胡大浚. 唐代社会文化心理与唐代边塞诗[A]. 傅璇琮. 广西师范大学出版社[C].: 广西师范大学出版社,1992:.

黄刚. 略论唐以前的边塞诗[J]. 上海师范大学学报(哲学社会科学版),1992,(3).

兰翠. 论唐以前征戍诗的发展[J]. 烟台大学学报(哲学社会科学版),1992,(3).

廖立. 岑诗西征对象及出师地点再探[J]. 中州学刊,1992,(2).

秦绍培,刘艺. 论唐代边塞诗及其繁荣原因[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1992,(1).

吴逢箴. 论李白反映唐蕃战争的边塞诗[J]. 西藏民族学院学报(社会科学版),1992,(2).

薛晓蔚. 论唐诗中的厌战情绪[J]. 山西大学师范学院学报(综合版),1992,(Z1).

宁志新. 岑参的边塞诗与唐朝在西域战争[J]. 敦煌学辑刊,1993,(2).

秦绍培,刘艺. 论唐代边塞诗的思想价值[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1993,(1).

戴伟华. 对文人入幕与盛唐高岑边塞诗几个问题的考察[A]. 傅璇琮. 广西师范大学出版社[C].: 广西师范大学出版社,1994:.

刘艺. 唐代最早从军西域的著名诗人——骆宾王[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1994,(2).

戴伟华. 对文人入幕与盛唐高岑边塞诗几个问题的考察[J]. 文学遗产,1995,(2).

蒋寅. 由戎幕回归台阁——李益的创作及其在唐诗史上的地位[J]. 古典文学知识,1995,(1).

钱志熙. 齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变[J]. 北京大学学报(哲学社会科学版),1995,(4).

邵文实. 敦煌边塞文学之“征妇怨”作品述论[J]. 敦煌学辑刊,1995,(2).

戴伟华. 论岑参边塞诗独特风格形成的原因[J]. 文学遗产,1997,(4).

刘艺. 杜甫边塞诗之儒家思想评议[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1997,(3).

苏华. 论李白的边塞诗[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1997,(2).

王开元. 边塞诗探源[J]. 新疆大学学报(哲学社会科学版),1997,(4).

胡大浚, 王志鹏. 敦煌边塞诗歌综论[J]. 敦煌研究,1998,(1).

周可奇. 胡琴琵琶与羌笛——唐代边塞诗中的乐器[J]. 乐器,1998,(4).

李炳海. 崔颢边塞诗考辨[J]. 文学遗产,1999,(6).

余正松,王胜明. 渊源流长 历久弥新——简论先秦边塞诗对唐边塞诗的影响[J]. 四川师范学院学报(哲学社会科学版),1999,(6).

王琛. 萧纲的边塞诗[J]. 古典文学知识,1999,(1).

阎福玲. 中国古代边塞诗的三重境界[J]. 北方论丛,1999,(4).

3、2000 年以来的期刊论文

- 卞良君. 中国古代征戍诗简论[J]. 延边大学学报(哲学社会科学版),2000,(1).
- 戴伟华. 唐代文学与幕府关系的研究[J]. 淮阴师范学院学报(哲学社会科学版),2000,(2).
- 林大志. 论萧纲的边塞诗[J]. 河北大学学报(哲学社会科学版),2000,(5).
- 陈铁民. 关于文人出塞与盛唐边塞诗的繁荣——兼与戴伟华同志商榷[J]. 文学遗产,2002,(3).
- 韩玉珠. 唐代西部边塞诗的爱国主义美学品格[J]. 人文杂志,2002,(5).
- 于年湖,胡新品. 高、岑边塞诗用韵与思想及艺术的关系研究[J]. 西北大学学报(哲学社会科学版),2002,(3).
- 邹晓霞. 拟乐府之风与六朝边塞诗的创作[J]. 广东技术师范学院学报,2003,(2).
- 陈斌. 横吹曲与南朝边塞乐府[J]. 古典文学知识,2003,(1).
- 李德辉. 长安至京北诸州交通与唐边塞行旅诗的形成[J]. 湘潭大学社会科学学报,2003,(5).
- 余正松,王胜明. “边塞”考[J]. 西华师范大学学报(哲学社会科学版),2003,(5).
- 王莉. 论《文选》中的边塞诗[J]. 延安大学学报(社会科学版),2003,(2).
- 蒋方. 唐诗中的“阳关”[J]. 古典文学知识,2004,(2).
- 李智君. 诗性空间:唐代西北边塞诗意象地理研究[J]. 宁夏社会科学,2004,(6).
- 刘洁. 从唐代边塞诗看唐代的民族政策——唐代边塞诗系列研究之二[J]. 西北民族大学学报(哲学社会科学版),2004,(5).
- 木斋. 论初盛唐边塞诗的演进和类型[J]. 新疆师范大学学报(哲学社会科学版),2005,(1).
- 任文京. 论岑参边塞诗中的矛盾心态[J]. 河北大学学报(哲学社会科学版),2004,(3).
- 余正松. 论《诗经》征戍诗的风格特征[J]. 四川师范大学学报(社会科学版),2004,(6).
- 阎福玲. 如何幽咽水,并欲断人肠?——乐府横吹曲《陇头水》源流及创作范式考论[J]. 南京师范大学文学院学报,2004,(2).
- 张玉娟. 试论唐代边塞诗“以汉喻唐”模式[J]. 山东社会科学,2004,(3).
- 路云亭. 盛唐边塞诗文化性征[J]. 新疆大学学报(哲学人文社会科学版),2008,(4).
- 王小娟. 梁陈边塞诗创作心理浅解[J]. 南京师范大学文学院学报,2005,(2).
- 罗春兰. “挫折默运,殆摩明远之垒”——盛唐边塞诗对鲍照的接受[J]. 兰州学刊,2006,(1).
- 雒海宁,许慧茹. 南北朝及之前的边塞诗[J]. 青海社会科学,2010,(5).
- 王英. 论南朝边塞乐府诗的创作及其成因[J]. 内江师范学院学报,2006,(1).
- 朱秋德. 以诗证史:岑参边塞诗中有关唐代西域名称的变迁[J]. 中国文学研究,2006,(1).
- 刘洁. 从唐代边塞诗看唐代征妇的情感世界——唐代边塞诗系列研究之四[J]. 社科纵横,2007,(6).
- 任文京. 论隋代边塞诗[J]. 文学遗产,2007,(6).
- 史国强,赵婧. 岑参赴安西路途考证[J]. 新疆大学学报(哲学人文社会科学版),2007,(1).
- 王松涛. 论唐代边塞诗中的胡乐意象[J]. 兰州学刊,2007,(8).
- 应晓琴. 南方文化与唐代边塞诗[J]. 青岛大学师范学院学报,2007,(3).
- 应晓琴. 隋唐帝王边塞诗[J]. 兰州学刊,2007,(1).
- 蒋宗许. “至今犹忆李将军”正解[J]. 文学遗产,2008,(2).
- 李世忠,袁方. 论岑参对先唐边塞诗的接受[J]. 广西社会科学,2008,(9).
- 徐克瑜. 是旷达的豪饮之词还是悲伤的厌战之调——王翰《凉州词》双重反讽主题的细读批评[J]. 名作欣赏,2008,(8).
- 欧阳明亮,张建利. 阴柔化和心理化——论南朝后期诗中“边塞”形象的美学意蕴[J]. 九江学院学报,2007,(2).
- 阎福玲. 边塞诗乡恋主题的时代特点与价值[J]. 晋阳学刊,1999,(5).
- 戴伟华. 高适《燕歌行》新论[J]. 学术研究,2010,(12).
- 雒海宁,许慧茹. 南北朝及之前的边塞诗[J]. 青海社会科学,2010,(5).

彭飞,沈文凡. 论唐太宗东北边塞诗创作[J]. 渤海大学学报(哲学社会科学版),2010,(5).

王艳军. 征衣视角下唐代边塞诗中的闺情[J]. 中南民族大学学报(人文社会科学版),2010,(5).

王宜瑗. 梁陈:征战题材的新变——以横吹曲为中心[J]. 文学遗产,2010,(3).

于海峰. 南朝边塞乐府创作模式新论[J]. 山西大学学报(哲学社会科学版),2011,(2).

诸葛忆兵. 范仲淹的西北边塞诗作[J]. 古典文学知识,2011,(4).

沈文凡,彭飞. 隋唐东北边塞诗创作述论[J]. 吉林大学社会科学学报,2011,(4).

王樊逸. 唐代的战争文学与战争宣传[J]. 山东社会科学,2011,(5).

张稳. 论唐人边塞诗中的音乐诗[J]. 湖南人文科技学院学报,2012,(1).

宿月. 西域乐舞的南传与陈代诗歌中的胡笳意象[J]. 西域研究,2012,(3).

史国强. 岑参边塞诗的叙事性探讨[J]. 新疆大学学报(哲学·人文社会科学版),2012,(3).

马海龙. 论诗史差异及其形成原因——以唐代咏哥舒翰诗为例[J]. 湖北民族学院学报(哲学社会科学版),2012,(5).

刘浩天,周晓琳. 中国早期边塞诗与西方战争诗歌的比较——以《诗经》中的战争诗与《伊利亚特》的比较为例[J]. 阴山学刊,2012,(6).

王丽. 论白居易《新乐府》中的“边塞诗”[J]. 内蒙古农业大学学报(社会科学版),2012,(6).

董晓慧. 唐朝边塞诗的传播意义研究[J]. 哈尔滨师范大学学报社会科学学报,2012,(6).

戴伟华. 岑参边塞诗新论——以人缘和地缘为视角[J]. 华南师范大学学报(社会科学版),2012,(6).

李浚植. 边塞诗概念小考[J]. 中国韵文学刊,2013,(1).

雒海宁. 试论隋代边塞诗[J]. 青海社会科学,2013,(1).

何蕾. 胡部新声与唐代边塞诗创作[J]. 人文杂志,2013,(2).

戴伟华. 从两个传统中确认岑参边塞诗的写实特质[J]. 西北师大学报(社会科学版),2013,(2).

魏景波. 陇头悲歌与边塞想象——唐诗中的陇山书写[J]. 陕西师范大学学报(哲学社会科学版),2013,(4).

卢英宏. 唐代边塞反战诗论略[J]. 云梦学刊,2013,(5).

主要参考文献

- 范文澜著,《中国通史》,人民出版社,1978年版。
- 王文进著,《南朝边塞诗新论》,台北:里仁书局,2000年版。
- 王文进著,《南朝山水与长城想象》,台北:里仁书局2008年版。
- 田晓菲著,《烽火与流星:萧梁王朝的文学与文化》,中华书局,2010年版。
- 《全唐诗》,中华书局,1960年版。
- 《全唐诗补编·补全唐诗》,中华书局,1992年版。
- 《旧唐书》,中华书局,1975年版。
- 徐俊辑纂,《敦煌诗集残卷辑考》,中华书局,2000年版。
- 储仲君笺注,《刘长卿诗编年笺注》,中华书局,1996年版。
- 傅璇琮主编,《唐才子传校笺》,中华书局,1989年版。
- 蒋寅校注,《戴叔伦诗集校注》,上海古籍出版社,2010年版。
- 毛庆耆、郭小湄著,《中国文学通义》,岳麓书社,2006年版。
- 《十三经注疏》,中华书局影印本,1980年版。
- 李学勤主编,《十三经注疏》标点本,北京大学出版社,1999年版。
- 湛侯著,《诗经学史》,中华书局,2002年版。
- 谢建忠著,《〈毛诗〉及其经学阐释对唐诗的影响研究》,巴蜀书社,2007年版。
- 程俊英、蒋见元著,《诗经注析》,中华书局,1991年版。
- 王先谦集疏,《诗三家义集疏》,中华书局,1987年版。
- 王夫之著,《船山全书》,岳麓书社,1996年版。
- 真德秀撰,朱人求点校,《大学衍义》,华东师范大学出版社,2010年版。
- 《汉书》,中华书局,1962年版。
- 《后汉书》,中华书局,1965年版。
- 《三辅黄图校注》,三秦出版社,2006年版。
- 《宋书》,中华书局,1974年版。
- 《通志》,中华书局,1987年版。
- 《晋书》,中华书局,1974年版。
- 《周书》,中华书局点校本(1971年版)。
- 《隋书》,中华书局,1973年版。
- 《新唐书》,中华书局点校本,1975年版。
- 郭茂倩编,《乐府诗集》,中华书局点校本,1979年版。
- 徐陵编,《玉台新咏笺注》,中华书局,1985年版。
- 《文选》,上海古籍出版社点校本,1986年版。
- 《太平广记》,中华书局点校本,1961年版。
- 《文苑英华》,中华书局影印本,1966年版。
- 逯钦立辑,《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局,1983年版。
- 韦昭注,《国语集解》,中华书局,2002年版。
- 仇兆鳌注,《杜诗详注》,中华书局,1979年版。
- 钱谦益注,《钱注杜诗》,上海古籍出版社,2009年版。
- 马通伯校注,《韩昌黎文集校注》,上海古籍出版社,1986年版。
- 李学勤著,《新出青铜器研究》,文物出版社,1990年版。
- 顾炎武著,《日知录》,岳麓书社,2011年版。

傅斯年著,《傅斯年古典文学论著》,上海书店出版社,2011年版。

沈冬著,《唐代乐舞新论》,北京大学出版社,2004年版。

吴云,冀宇校注,《唐太宗全集校注》,天津古籍出版社,2004年版。

傅璇琮主编,《唐五代文学编年史》,辽海出版社,1998年版。

韩宁著,《鼓吹横吹曲辞研究》,北京大学出版社,2009年版。

杨荫浏著,《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981年版。

中华书局辑佚本,《东观汉记校注》,2008年版。

许云和著,《汉魏六朝文学考论》,上海古籍出版社,2006年版。

王运熙著,《乐府诗述论》(增补本),上海古籍出版社,2006年版。

孙尚勇著,《乐府文学文献研究》,人民文学出版社,2007年版。

袁行霈主编,《中国文学史》,高等教育出版社,2003年版。

(日)岸边成雄著,《唐代音乐史的研究》,梁在平、黄志炯译,台湾中华书局印行,1973年版。

萧涤非著,萧海川辑补,《汉魏六朝乐府文学史(增补本)》,人民文学出版社,1984年版。

谢建平著,《乐舞语话》,南京大学出版社,2009年版。

王光祈著,《中国音乐史》,中华书局,民国三十年版。

刘再生编著,《中国音乐史简明教程》,上海音乐学院出版社,2006年版。

王志清著,《晋宋乐府诗研究》,河北大学出版社,2007年版。

谭优学著,《唐诗人行年考》,四川人民出版社,1981年版。

刘开扬笺注,《高适诗集编年笺注》,中华书局,1981年版。

吴相洲著,《唐诗十三论》,学苑出版社,2002年版。

沈括著,《梦溪笔谈》,中华书局,2009年版(横排本)。

沈括著,《梦溪笔谈全译》,贵州人民出版社,1998年版。

吴承学著,《中国古代文体学研究》,人民出版社,2011年版。

陈良才等注,《李白诗三百首》,安徽文艺出版社,1994年版。

丁保福编,《历代诗话续编》,中华书局,1983年版。

倪璠注,《庾子山集注》,中华书局,1980年版。

王琦注,《李太白全集》,中华书局,2011年版(横排本)。

刘跃进,范子烨编,《六朝作家年谱辑要》,黑龙江教育出版社,1999年版。

王传飞著,《相和歌辞研究》,北京大学出版社,2009年版。

马积高,黄均编著,《中国古代文学史》,人民文学出版社,2009年版。

聂石樵编著,《魏晋南北朝文学史》,中华书局,2007年版。

徐宝余著,《庾信研究》,学林出版社,2003年版。

周勋初校注,《韩非子校注》,江苏人民出版社,1982年版。

赵敏俐主编,《中国诗歌与音乐关系研究》,学苑出版社,2005年版。

刘义庆原著,《世说新语汇校集注》,上海古籍出版社,2002年版。

陶弘景撰,赵益点校,《真诰》,中华书局,2011年版。

黎翔凤校注,《管子校注》,中华书局新编诸子集成本,2004年版。

钱锺书著,《管锥编》,三联出版社,2001年版。

西安音乐学院西北民族音乐研究中心编,《汉唐音乐史首届国际研讨会论文集》,中央音乐学院出版社,2011年版。

木斋著,《古诗十九首与建安诗歌研究》,人民出版社,2009年版。

(美)约翰·迈尔斯·弗里著,朝戈金译,《口头诗学:帕里-洛德理论》,社会科学文献出版社,2000年版。

曾智安著,《清商曲辞研究》,北京大学出版社,2009年版。

任文京著,《唐代边塞诗的文化阐释》,人民出版社,2005年版。

任文京著,《中国古代边塞诗史(先秦——唐)》,人民出版社,2010年版。

李壮鹰主编,《中华古文论释林》,北京大学出版社,2011年版。

俞绍初辑校,《建安七子集》,中华书局,1989年版。

俞绍初《王粲集》,中华书局,1980年版。

钟嵘著,《诗品注》,人民文学出版社,1961年版。

任半塘,《敦煌歌辞总编》,上海古籍出版社,1987年版。

饶宗颐著,《文辙:文学史论集》,台湾学生书局印行,1991年版。

苏轼著,《仇池笔记》;上海师范大学古籍整理研究所编,《全宋笔记》,大象出版社,2003年版。

葛晓音著,《先秦汉魏六朝诗歌体式研究》,北京大学出版社,2012年版。

河北师范学院中文系古典文学教研组编,《三曹资料汇编》,中华书局,1980年版。

魏庆之编著,《诗人玉屑》,中华书局,2007年版。

赵敏俐主编,《中国诗歌与音乐关系研究》,学苑出版社,2005年版。

王琦等注,《三家评注李长吉歌诗》,上海古籍出版社,1998年版。

(日)林谦三著,《东亚乐器考》,音乐出版社,1962年版。

任半塘著,《唐声诗》,上海古籍出版社,1982年版。

洪迈著,《容斋随笔》,中华书局点校本,2005年版。

吴相洲著,《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》,北京大学出版社,2004年版。

王次炤著,《音乐美学新论》,中央音乐学院出版社,2003年版。

王小盾著,《隋唐音乐及其周边》,上海音乐学院出版社,2012年版。

范文澜注,《文心雕龙注》,人民文学出版社,1958年版。

周振甫著,《文心雕龙今译》,中华书局,1986年版。

王叔岷校笺,《列仙传校笺》,中华书局,2007年版。

注:以参考文献在正文中出现的次序为序

后记

**“你无忧无虑、冒冒失失地活着，
背后是多少关怀、关爱和关心你的人对你的恩赐、眷顾和帮扶。”**

遥想论文开题的时候，我以“儒学视野下的边塞诗研究”列了五个章节的构思，也是想以之勉励自己将十三经粗疏地读一遍。然而后来，不光读书的进度让我极为惭愧，经学和文学的衔接问题也让我非常头疼。加之后来我右眼生疾，回家休养弥月，使得论文的思绪更是散断如烟。2013年9月3日我回到学校后，便试图调整论文的写作思路了。最后跌跌撞撞地将论文的主要研究点放在音乐与文学的关系上，是我当初完全始料未及的。

我的写作困境实际上是从“以悲为美”这一问题的探析而逐渐柳暗花明的。而这个问题产生于博一时在莫老师督导下通读《文选》的讨论课前后。这让我不由想起当时简单而收获盈筐的读书生活，我们按莫老师的要求通读《文选》、《杜诗详注》、《苏轼诗集》。我虽愚钝之极，亦在莫师的解惑和同门的参评之下逐渐有所开悟和长进。莫老师更在致学方法上引导我们心向大道，让我深深意识到，读书如蓄水，写论文如凿渠，水到渠成，则能流远，不可挖干渠而待来水。顽劣如我，能稍悟此理，皆仰莫老师教诲之力。

室友王亚洲，博雅君子也。于戏曲、音乐、茶道皆精熟。我论文中凡遇乐理概念不能解者，每咨询不已。如果我的论文中涉及音乐的部分勉强还能算作一个门外汉的学术探讨的话，亚洲兄不厌其烦的讲解对我的启发和帮助是最大的。

各位同门师兄弟们对我的帮助也非常大。黄伟豪师兄、徐涛师兄、吴华锋师兄、杨亿力师弟，他们在做人和求学上都是我的榜样。徐涛师兄在生活上对我多有关问；吴华锋师兄远在新疆，更时时挂问我的近况；亿力师弟在我论文选题之初就提醒我多从考察制度处下笔，不可堕入空谈，并每于图书馆览得有助于我论文的书籍，必相告知。三月我论文初稿甫定，即回家医眼，又劳烦亿力师弟代为上传答辩信息，这些我都非常感激。姚菊、解婷婷二位师姐、王见楠、付梅二位同门、军伟、沈扬、季兄小乔、韩元、旭婷诸位师弟师妹、泰山学院路兄元墩、哈佛大学 Luke Bender 二位访问学者，诸君皆在学习生活中给予我很大的帮助。本论文的英文摘要最终请 Luke Bender 兄为我斧正，尤为感激。

感谢我的家人对我求学的全力支持和无私奉献。

由于我心性鲁直，在将毕业的这半年，让导师、辅导员张梦霞老师、文学院徐兴无院长、姚松书记、王一涓老师、邱俊老师等等领导老师们、王见楠、付梅、徐涛师兄等同门们都为我费心尽力，周旋开解，这些大恩我难以为报，终生难忘，我会在日后的人生道路上，时时提醒自己处事冷静周全。

2013年7月，我有幸得到台湾政治大学潘思源基金会资助赴台参加为期一周的两岸大学生学术交流活动，期间蒙政治大学中文系高莉芬主任、侯雅文老师、蔡明顺老师、赖位政老师、林孜晔同学、许逢仁同学、曾令愉同学以及大陆一同赴台的苏亮、艾冰梅等同学的关照颇多，由于我当时眼疾未康，雅文老师、明顺老师亲自陪送我，每每念及，如在昨日，难以忘怀。

乡党陈兄晓辉年长我八岁，生活中关问和鼓励我最多。乡党王兄鹏、同学邓兄稳、刘兄学军、蒋兄宸、杨化坤、陈进武、汪花荣、胡文娣、田丰等多有帮助之处。三年读博期间所受关照和善待，皆当铭感于心。

《学位论文出版授权书》

本人完全同意《中国优秀博硕士学位论文全文数据库出版章程》(以下简称“章程”), 愿意将本人的学位论文提交“中国学术期刊(光盘版)电子杂志社”在《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》中全文发表。《中国博士学位论文全文数据库》、《中国优秀硕士学位论文全文数据库》可以以电子、网络及其他数字媒体形式公开出版, 并同意编入《中国知识资源总库》, 在《中国博硕士学位论文评价数据库》中使用和在互联网上传播, 同意按“章程”规定享受相关权益。

作者签名: 陶成涛
2014 年 5 月 30 日

论文题名	边塞诗生成研究				
研究生学号	DG1108034	所在院系	文学院	学位年度	2014
论文级别	☐ 硕士 ☒ 博士 ☐ 硕士专业学位 ☒ 博士专业学位 (请在方框内画钩)				
作者 Email					
导师姓名	莫砺锋教授				

论文涉密情况:

☐ 不保密

☐ 保密, 保密期 (年 月 日 至 年 月 日)

注: 请将该授权书填写后装订在学位论文最后一页 (南大封面)。